

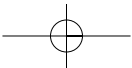
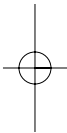
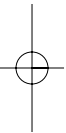
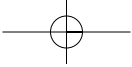
De lach en de roman

De epifanische lach in Louis Paul Boons
De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren,
Günter Grass' *Die Blechtrommel* en
Salman Rushdie's *Midnight's Children*

Proefschrift voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
voor het verkrijgen van de graad van Doctor in de Taal- en Letterkunde:
Germaanse Talen

Promotor: Prof. Dr. Anne Marie Musschoot
Academiejaar 2005–2006
Universiteit Gent

Karel Verhoeven



Dankwoord

Een doctoraat in de letteren is een solitaire tocht van het denken. Maar zonder de kritische reflectie, de steun en de inzet van een hele reeks mensen was die tocht niet mogelijk geweest.

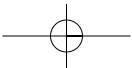
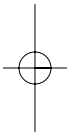
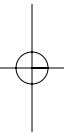
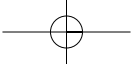
Dank ben ik eerst en vooral verschuldigd aan mijn promotor Prof. dr. Anne Marie Musschoot die de voorbije jaren met zachte maar besliste hand en consciëntieus enthousiasme deze studie verder duwde, ondersteunde en behoedde voor te grote omwegen.

De leden van de doctoraatsbegeleidingscommissie Prof. em. Karel Boullart (Universiteit Gent) en Prof. dr. Kris Humbeeck (Universiteit Antwerpen) dank ik voor hun kritische opmerkingen die mijn visie hebben uitgedaagd en aangescherpt. Prof. dr. Jürgen Pieters stuurde met zijn opmerkingen na een vroege lektuur van de theoretische hoofdstukken mijn betoogtrant bij. Bijzonder erkentelijk ben ik Prof. dr. Noël O'Sullivan (Hull University). Zijn inzichten over de mogelijkheden van een filosofie van bescheidenheid, zoals hij die las bij Nietzsche en Santayana, en die hij als noodzakelijk antidotum aanwees voor de tragiek van Adolphe, de pathetische held in de roman van Benjamin Constant, hebben mij naar deze studie van de lach geleid. Tom Van Imschoot dank ik voor het manuscript van Wolfgang Iser over *Die Blechtrommel* en voor de nachtelijke gesprekken over Boon.

Typograaf Kasper Andreasen dank ik voor zijn creativiteit en engagement bij de vormgeving, hij ontwierp de lay-out en de omslag. Jo Frenken (Jan van Eyck Academie, Maastricht) heb ik te danken voor de technische ondersteuning. Els Snick en Inge Callebaut dank ik voor hun lezing van een deel van het manuscript.

Voor niet aflatende steun tijdens de voorbije jaren dank ik mijn ouders en vrienden. Peter Vandermeersch, hoofdredacteur van De Standaard, en mijn collega's van de cultuurredactie ben ik erkentelijk voor hun geduld en de welwillende flexibiliteit waarmee ze omgingen met mijn wat aparte statuut. Geert Van der Speeten hield mijn fysieke en mentale conditie op peil.

De grootste dank ben ik verschuldigd aan Petra Van der Jeught, in alles mijn *compagnon de route*.



INHOUDSTAFEL

INLEIDING

Lachen in een wereld van barbaren

- 1 • Poëtische meelijwekkendheid 02
- 2 • Prozaïsch lachen 03
- 3 • Schrijven in een circusing 05
- 4 • De lachende attitude van de roman 07
- 5 • Lachen tegen de idylle 09
- 6 • Raamwerk voor conflict 14
- 7 • Drie romans 17
- 8 • Een geordend onderzoek 23
- 9 • De lach 26
- 10 • Waarom nu? 27

HOOFDSTUK 1

Een lachend inzicht

- 1 • De expressieve lach 32
- 2 • De lachende ervaring 34
- 3 • Een knieval van de geest 40
- 4 • Incongruentie versus superioriteit 45
- 5 • De komische creatie van Koestler 51
- 6 • Het stiekeme amusement van Freud 58
- 7 • De soepelheid van Bergson 62
- 8 • De komische droom 67
- 9 • Filosofische vrolijkheid 70
- 10 • Zarathustra's lach 74

HOOFDSTUK 2

Mikhail Bakhtin De roman als lachend genre

I INLEIDING

- 1 • Lachen met de dood 82
- 2 • Waarom Bakhtin? 84
- 3 • Een impulsief denker 86

II DE CARNAVALESKE WERELD

- 1 • Het carnavaleske 'symposium' 90
- 2 • De bevrijding van het carnaval 93
- 3 • Het carnavaleske chronotoop van de idylle 97
- 4 • Parodie 103
- 5 • Waarom Bakhtin carnavaleske idylle en parodie verzoende 106
- 6 • Verantwoord lachen 112

III DE CARNAVALESKE LITERATUUR

- 1 • Van *world* naar *word* 120
- 2 • De romaneske epistemologie en de cognitieve kracht van taal, personages en genres 123
- 3 • De roman als lachend genre 129
- 4 • De vormscheppende kracht van de lach 134
- 5 • Kritisch citeren 137

IV BAKHTINS GELOOF IN WAARHEID VERSUS NIETZSCHE EN RORTY

HOOFDSTUK 3

Parodie en groteske

I HET PARODIËRENDE

- 1 • Instrumentarium van de lach 154
- 2 • Formele parodie 156
- 3 • Postmoderne pastiche 160
- 4 • Komische transgressie 164
- 5 • Parodistisch realisme 168
- 6 • Parodie in de roman: zes onderzoeksniveaus 172

II HET GROTESKE

- 1 • Vormgegeven ambivalentie 178
- 2 • Exces van de vorm 181
- 3 • De waanzin en de lach 186
- 4 • Grotesk materialisme 189
- 5 • Epifanie van het groteske 191
- 6 • Het groteske in de roman: zes onderzoeksniveaus 193

HOOFDSTUK 4

De Kapellekensbaan-Zomer te Ter-Muren **Een lachende manier van zien**

I INLEIDING

- 1 • Een draai van een kwartslag 200
- 2 • Averechtse verkenningen 201
- 3 • Een lachende ordening 207
- 4 • Scharnier in een oeuvre 212

II EEN PALET VAN OPVLAMMENDE KLEUREN

Parodistische genres en parodistische vertelling

- 1 • Verschillende manier van zien 216
- 2 • Meisjes lachen bij valavond 221
- 3 • Op de roetsjbaan van de lach 225
- 4 • Het parodistische netwerk 229
- 5 • Een parodistische stormwind 239
- 6 • Een abstracte roman 244
- 7 • Geëmancipeerde marionetten 249
- 8 • Een talige strijd 251
- 9 • Onder ideologen 254

III NIHILISME DAT ER GEEN IS

Groteske personages en groteske thema's

- 1 • Het visionair groteske 262
- 2 • Met één been in de moderne groteske traditie 263
- 3 • Wie de conventie afpelt 271
- 4 • Nihilistische reizen 274
- 5 • Onder de doem van Kafka en Delvaux 276
- 6 • Lachen tegen de geest van het zwaarwichtige 280
- 7 • Een comédienne uit Ter-Muren 285
- 8 • Nietzsche, De Sade en Cervantes 289

HOOFDSTUK 5

Die Blechtrommel De lachend schuldige

I INLEIDING

- 1 • Komische architectuur in tragische tijden 302
- 2 • Nog een illegale roman 307
- 3 • In de Moors-Spaanse school 312
- 4 • Trilogie 314

II HET BLIK EN DE DOOD

Groteske vertelling

- 1 • De vertellersdwang 318
- 2 • De buitengesloten verteller (distantie als verteller) 319
- 3 • Een meter en 21 centimeter (distantie als personage) 326
- 4 • Komische oneerbiedigheid 332
- 5 • De lachende dood 338
- 6 • De mooie dood 343

III THEATRALISERING

Groteske chronotopie

- 1 • Realisme door een vergrootglas 350
- 2 • De verteller als theatermaker 354
- 3 • Het theater van de geschiedenis 358

IV MET LIJM EN SCHAAR

Parodistische tekst/stijl

- 1 • Een oneerlijke biechteling 366
- 2 • Oskar als buikspreeker 369
- 3 • Plakwerk in “Het fotoalbum” 371

V OSKARS 30-JARIGE SCHULD

Parodistische thema

- 1 • De lachend schuldige 378
- 2 • De bevrijde zondebok 380
- 3 • De omgekeerde wereld 384

HOOFDSTUK 6

Midnight's Children. De komiciteit van het falen

I INLEIDING

- 1 • De komische dubbelzinnigheid van een slang 392
- 2 • Nationale toe-eigening 400
- 3 • Leve het carnavaleske 406

II EEN NATIONALE HELD

Parodistische chronotopie en parodistisch subject

- 1 • De geschiedenis wijst met een vinger 410
- 2 • Wanneer het persoonlijke historische wordt 423
- 3 • Een lichaam als continent 428
- 4 • Een Indisch wonder 435
- 5 • Ticktock 442
- 6 • Een onorthodoxe bildung 447
- 7 • Een clown-schrijver 452

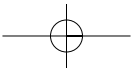
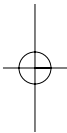
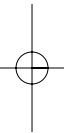
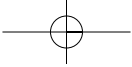
III KOMISCHE HOOGSPANNING

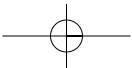
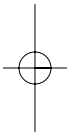
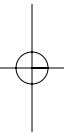
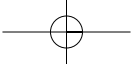
Groteske genre en groteske tekst/stijl

- 1 • Een komische vorm 454
- 2 • Een poseur met stijl 458
- 3 • Een epische performer 464
- 4 • Waarheid in stijl 468

CONCLUSIE 475

BIBLIOGRAFIE 483





INLEIDING

Lachen in een wereld van barbaren

“Je m’embrouille et, soudain, je comprends: rien n’est plus difficile que de faire comprendre l’humour.” (Kundera, 1993: 15)

1 • Poëtische meelijwekkendheid

In de vijfde van zeven episodes die samen *Le livre du rire et de l'oubli* uitmaken, beleeft de student, een naamloos personage, een grenzenloze aanval van *litost*. Dat Tsjechische begrip is onvertaalbaar, meldt de verteller, het alter ego van Milan Kundera. Het hoort de Boheemse ziel toe. *Litost* is het torment dat veroorzaakt wordt door het plotselinge inzicht in de meelijwekkendheid van de eigen toestand. Het is een onbedwingbare en onoverbrugbare rancune over het eigen falen. Die rancune ontstaat wanneer een lyrische illusie die het tekort maskeerde, brutaal doorbroken wordt.

Het verhaal van de student illustreert *litost*. De student krijgt de kans om de nacht door te brengen met een vrouw die zijn minnares kan worden. Hij verlangt vurig naar haar. Maar de vrouw, de echtgenote van een slager, ziet er provinciaal en smakeloos uit nu ze hem in Praag bezoekt, met een gouden tand en een lelijke hoed. Hij vlucht. Terwijl zij wacht in zijn kamer, gaat hij naar een discussieavond met de grootste dichters van het land. De dichters zijn dronken en voeren farcicale redetwisten. Dronken blijkt de poëzie oppermachtig. De van wijn doordrongen lyriek van dichters met illustere (schuil)namen als Petrarca, Goethe, Lermontov en Boccaccio vuurt bij de student de liefde voor zijn ordinaire minnares toch weer aan. “Sur ses vêtements ridicules, la poésie a jeté un manteau tissé des mots les plus sublimes. Elle en a fait une reine.” (Kundera, 1985: 229)

Vol poëtische gloed keert hij diep in de nacht naar huis terug. En de minnares vergeeft hem omdat ook zij valt voor de poëzie. Een opdracht die Goethe in haar poëziebundel schreef, doet haar overvloeien van bewondering. Zij beantwoordt passioneel de zoenen van de student, helaas houdt ze angstvallig de benen dicht. Ze zou ervan kunnen sterven, zegt ze. Dat wakkert het opperste geluk in hem aan; ze zou van liefde kunnen sterven. En ook zij voelt het geluk, omdat hij onwezenlijk voor haar blijft en ze toch de hele nacht zijn erectie in de hand kan houden.

De *litost* slaat ‘s morgens toe bij het vale daglicht. Zij vertelt hem “le plus simplement du monde”, “comme si après une nuit de poésie était venue **une journée de prose** [...]” (1985: 243 [eigen nadruk]) dat ze bang was om zwanger te raken door zijn seksuele onervarenheid. Volgens haar dokter kan ze van een zwangerschap echt sterven. En het daagt de student: “Il aurait suffi cette nuit d’une seule phrase sensée! Il aurait suffi d’appeler les choses par leur vrai nom et il pouvait l’avoir! [...] Il plongeait les yeux dans la profondeur insondable de sa bêtise et il eut envie de **hurler de rire**, d’un rire **larmoyant et hystérique**.” (Kundera, 1985: 245 [eigen nadruk])

Maar die lach is slechts pathetiek. Zo vergaat het slachtoffers van *litost*, ze blijven blind voor de oorzaak van hun falen, voor de lyrische leugens die ze rond hun

eigen leven spinnen – een ordinaire vrouw tot koningin kronen, brallende dichters ernstig nemen, de illusie hoger achten dan het lichaam. Slachtoffers van *litost* zetten hun eigen val, maar weigeren te zien. Ze voelen ressentiment tegenover degene die hun illusie heeft doorbroken en ze verlangen om de illusie zo snel mogelijk te herstellen. De student keert terug naar de club waar de dichters drinken, en stapt in een nieuwe lyrische illusie. En hij bekent: ook hij is een dichter.

2•Prozaïsch lachen

Boontje, Oskar Matzerath en Saleem Sinai, de schrijvers-hoofdpersonages van *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*, *Die Blechtrommel* en *Midnight's Children*, schrijven vanuit het dramatische besef van hun tekortschieten. Hun toestand is hachelijk, vanuit een sentimenteel oogpunt meelijwekkend. Ze dreigen overmand te worden door onmacht, ze staan aan het einde, ze hebben zich strategisch teruggetrokken uit de wereld in een reservaat, een gekkenhuis, een picklesfabriek, waar ze vechten tegen de angst die hen overvalt, “moments of terror”, “[p]anic like a bubbling sea-beast”, (*Midnight's Children*, 38) “angst en angst en nog eens angst”; (*Zomer te Ter-Muren*, 66) angst voor hun fragmentatie, hun annihilatie, hun betekenisloosheid, kortom voor hun definitieve en onheroïsche einde. Ze zijn ingehaald door de geschiedenis. De golf waarop ze dachten grootsheid na te streven, heeft hen meegesleurd en op de rotsen geworpen. De zwaarte van de geschiedenis heeft de idealen ontgoocheld en de barbaren vrij spel gegeven. Zij en hun personages hebben proberen te handelen, in de partij, onder en op tribunes, in de huiskamer van de president en in het leger, de wereld hebben ze naar hun hand proberen te zetten. Maar ze zijn mislukt. Dat is niet alleen de schuld van anderen, kleine barbaren, *Schwarze Köchinnen* of *Black Widows*, fascistten, poujadisten, dictators (– zij die hen soms letterlijk naar het leven staan, het woord ‘barbaren’ is hier geen lichte metafoor). Hun eigen futiliteit slaat hen in het gezicht. Ze ontnemt hen de hoop om zich als vrij individu alsnog te kunnen ontplooien in een betekenisvolle wereld. Zij zijn individuen die al hun wilskracht en verlangen hebben uitgeput, en die vastgelopen zijn in hun eigen lyrisch-utopische aspiraties. Ze staan oog in oog met hun *finitude*. Ze moeten zichzelf en hun wereld herijken. Ze beleven de moderniteit in haar meest barre verschijning.

Hoe in een dergelijke impasse nog zinvol te reageren? Zij kunnen zonder te versagen de wereld te lijf gaan met nog meer idealisme, en een nieuwe revolutie prediken die de vorige doet vergeten. Ze bekampen dan de dreigende betekenisloosheid met geloof in de betekenisvolheid. Of ze kunnen in een

tragisch heroïsch gebaar de leegte afkondigen, de absurditeit van alles, het geloof in het nihilisme. De eigen meelijwekkendheid wordt dan kosmisch uitvergroot. Boontje, Oskar en Saleem gaan echter niet die weg op. Zij hunkeren niet zoals de student uit *Le livre du rire et de l'oubli*, naar “le mystère de la poésie”, (Kundera, 1985: 236) poëzie die met troostende schoonheid alles weer betekenis geeft. Zij staan in het ontnuchterende daglicht van proza en schrijven op zoek naar die ene “phrase sensée”, zij proberen “d’appeler les choses par leur vrai nom”. Het besef van hun tekortschieten maakt in hen geen ressentiment wakker. Ze schuiven de tragische hunkering opzij. Van hen hoor je geen “rire larmoyant et hystérique” die slechts een pleister is voor het gekrenkt ego en hen dieper in de illusie drijft. Zij willen een klare kijk, scherpzinnige luciditeit, zij staan in de wereld.

Zij reageren, is de hypothese waarmee ik deze studie begin, met een fysieke, komische lach, of wanneer de toestand hoogst benard is, met een schaterlach. Dat is een heel precieze reactie. De exactheid van die lachende reactie kan ik wellicht het best omschrijven door wat ze niet is – al oogt dat negatieve niet zo fraai, maar de lach is negatieve omschrijvingen gewoon. Die lach is geen brede geste van plezier in de val van het menszijn, het grijnzen van de schedel omdat het vlees verteert. Hij is geen overgave aan de futiliteit van het zijn, het berusten in de onzin, zomaar, een laatste vitalistische reflex. De lach berust niet. Evenmin is de lach het ontsnappen in een grap. Zo’n grappige lach haakt zich vast op een detail, hij loopt weg van wat zich voordoet, de concrete situatie die een antwoord vergt. Die grappige lach kan het Freudiaanse ego wapenen tegen wat komen gaat, maar dat is een illusie. Het is, ten slotte, ook niet de lach van de traditionele komedie. Komедies brengen graag transformaties teweeg wanneer de lachende droom is afgelopen, ze zijn hoopvol en optimistisch, er blijkt nog een lichtpunt aan de horizon, een goed huwelijk doet wonderen.

Neen, de lach van Boontje, Oskar en Saleem hoopt niet, is triviaal noch rancuneus en maakt niet blind. Hij wijst er juist op dat zij doorhebben wat komen gaat en dat ze de incongruentie ervan inzien. Zij lachen vanuit een plotseling inzicht, een komische *epifanie*, in de onaangepaste en overspannen manier waarop het idealisme alles optooit, en in de blindheid van de absolute overtuiging en de onvermijdelijke noodzaak. Zij zien plotseling het komische gehalte van die absoluutheid, een absoluutheid die ze vanaf dat moment niet meer ernstig kunnen nemen. Hun lach is het antwoord van het lichaam, hij staat onthullend en respectloos tegenover de zelfvervulde autoriteit van de geest.

Ze lachen een onderzoekende lach. Hij is helemaal tegenovergesteld aan de lach van de door *litost* verteerde student. Deze lach heeft de *litost* zelf voorzien, dat verlangen om zelfs het mislukken te maskeren onder noodzaak, betekenisvolheid

en schoonheid. Zij zien de onaangepastheid van die reactie. Daarom is hun lach geen kil nihilisme. Deze lach ontstaat uit de ervaring van de precieze verhouding van het ik tegenover de realiteit van het moment, hij is een teken van een rigoureuze realisme. Op dat realisme is hun inzicht in de incongruentie van het idealisme gebaseerd.

Licht en luchtig bespeelt deze lach de zwaarte en houdt hij de angst af. Zo zal ik de lach van Oskar Matzerath lezen in de beklemmende oorlogsscène in het Poolse postkantoor. Zijn lichtheid verkrijgt hij omdat hij de ambivalentie begrijpt, vooral de ambivalentie van het eigen mislukken. Zo zal ik de lach van Saleem Sinai lezen bij de geboorte van zijn geadopteerde zoon. Het is een lach die begrip toont omdat hij niet volgens de geijkte patronen kijkt, maar *averechts*, vanuit de positie van het/de andere, dialogisch, maar ook parodistisch en grotesk. Zo zal ik Boontjes onderzoeksstrategie lezen.

Het is de moeilijkste lach, waar de filosofie nooit vertrouwen in gehad heeft. Ze vond die lach een contradictio in terminis – kan de lach, die lichamelijk is en het allemaal niet ernstig neemt, ooit een vorm van inzicht zijn, is hij niet altijd een verdwazing? Kan die lach ooit betekenis geven, haalt hij niet eindeloos alle betekenis onderuit?

3 • Schrijven in de circusing

Boontje, Oskar en Saleem zijn geen filosofen. Lachend nemen zij hun verantwoordelijkheid op: zij schrijven. En ze richten zich op de wereld met al zijn materialiteit. Hun romans onderzoeken scrupuleus de wereld waarin de barbaren vrij spel hebben gekregen en waarin zij gefaald hebben. Zij trekken zich in de wanhoop dus niet terug in een universum van de geest, een volledig gesubjectieerde wereld, een schrijn voor hun angsten en obsessies of een troostvolle escapade.

Al schrijvend nemen ze een nederige verantwoordelijkheid op. Ze zijn dertig jaar of daaromtrent,¹ ze verkeren in crisis, ze moeten een inventaris opmaken. Ze kijken naar zichzelf, waar zij staan in de geschiedenis. Zij of hun heldin Ondine zijn kleine mensen die geambieerd hebben groot te zijn, de koers van de geschiedenis te veranderen, de natie te beredderen, helden te zijn als frontman in een leger, adviseur van een president, supporter van de natie, als

¹ Oskar Matzerath is net 30 geworden, Saleem is bijna 31, de leeftijd van Boontje is onbepaald, maar zijn alter ego Johan Janssens laat uitschijnen dat hij dertig is ("reeds meer dan dertig jaar heb ik dus een scherpe en een scheve hoek als een Rechte hoek aanzien..." (KB, 299)), en Boon zelf was 31 toen hij in 1943 begon aan *De Kapellekensbaan* (voor details over die betwiste datering, die Boon zelf in september 1942 liet beginnen, zie verder).

ordeverstoorder, partijman, aanvoester van de stoottroepen of revolutionair van (of tegen) de klassenstrijd. Ze komen hun bedwelmende en misleidende illusie onder ogen (of de illusie van hun heldin die ook wel een beetje hun illusie is. De heldin Ondine blijft blind en overwint nooit haar *litost* en rancune, maar Boontje en zijn vrienden zien). De staat van hun leven wordt de staat van hun tijd. De tijd is gekomen om te ontmaskeren en zelf de maskers te laten vallen. Of toch niet helemaal. Nog één masker houden ze bij de hand, het lachend masker van de clown. Ze hebben de gestalte van een clown, stammen af van een clown, krijgen hun *bildung* van een clown, laten zich graag gaan in clowneske fratsen of voeren een clown op als vriend en alter ego, iemand als Tolfpoets, Formella of Wee Willie Winkie die zijn (twee) gouden tanden blootlacht. Ze beheersen het clowneske vermogen tot parodie, de talentvolle imitatie van wat ze niet meer ernstig kunnen nemen en dat ze onttoveren, waarvan ze het arbitraire en conventionele tonen. Zij zijn poseurs, zoals bij een clown ligt hun waarachtigheid niet bij de mimetische exactheid van hun opvoering maar bij de ontmaskerende luciditeit. Zij nemen daarom voortdurend afstand, hun verhouding tot de wereld die ze beschrijven, tot hun lezer en tot hun eigen schrijfbaarheid is ironisch – de grond van de zaak blijft onuitgesproken en ambigu. Ze ontpoppen zich tot verhalende performers. Ze voelen de behoefte aan een circusing, een theater, een kring van toehoorders voor wie ze hun lachend schrijven als performance kunnen theatraliseren, waar ze de rollenspellen kunnen opvoeren die ze in hun schrijven opzetten – het vertellen van hun schrijven tegenover hun vrienden, hun verpleger, hun Padma; de theatralisering van zichzelf als *miscast* personage in een blinde kleinburgerlijke wereld.

Het clowneske is een krachtig iconoclastisch beeld om de ironisering, ook van het eigen kunstenaarschap, uit te drukken. Het roept meteen de lange artistieke traditie van de *buffoon*, de *hanswurst* en de *harlequin* op. “Depuis le romantisme (mais non certes sans quelque prodrome), le buffoon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement *déformantes* que les artistes se sont plu à donner d’eux-mêmes et de la condition de l’art,” schreef Jean Starobinski in zijn *Portrait de l’artiste en saltimbanque*. (Clair, 2004: 17) “Il s’agit là d’un autoportrait travesti, dont la portée ne se limite pas à la caricature sarcastique ou douloureuse. [...] Le jeu ironique a la valeur d’une interprétation de soi par soi: c’est une épiphanie dérisoire de l’art et de l’artiste.” De schrijver-clown onttrekt zijn schrijverschap niet aan zijn oneerbiedig lachende blik. Zijn schrijven is geen heilig reservaat. Dat gewichtige beeld van toegewijde artisticeit zet hij op stelten. Niet als het visionaire genie, als romantische ziener, stelt hij zich op, zijn clowneske masker schenkt hem de vrijheid om dom te mogen zijn, niet te begrijpen, een buitenstaander te blijven en te observeren. Die vrolijke domheid

is polemisch, ze houdt een vorm van radicale kritiek en van scepsis in. Hij kijkt niet als een genie van bovenaf, maar picaresk vanuit de marge, van onderuit, van aan de kant van de weg of vanuit een stuk weiland, vanuit de kindsheid, vanuit de wasmand, vanonder tafel, vanachter het zolderraam.

De *dialogische stupiditeit* van de schrijver-clown, zoals ik het met een Bakhtiniaans neologisme zal noemen, heeft een onderzoekende en ontmantelende socratische kwaliteit. De clown lacht niet beaat vanuit het weten, maar ontluisterend in een poging om beter te weten. Tegen de nuchtere scherpste van de blik die van daaruit kijkt, zijn *lyrisme* en *idealisme* niet bestand. Zo maakt hij de staat van de wereld op, en richt hij zich tot de realiteit – de *clowneskerie* maakt deel uit van de verantwoordelijkheid die hij als schrijver neemt.

Toch is het clowneske slechts een van de metaforen voor de schrijvende Boontje, Oskar en Saleem. Professor Spothuyzen heeft ongetwijfeld gelijk als hij Boontje met een “bittere gremellach” terechtwijst wanneer die belooft zijn échte gezicht te tonen: “[G]ij hadt reeds 99 maskers waarachter uw abnormaal wezen schuil ging, maar deze openhartigheid in uw schrifturen is uw 100ste masker. En hij slaat de straatdeur toe en is weg.” (*De Kapellekensbaan*, Boon, 1996: 83) Ze laten niet in hun kaarten kijken over wie ze echt zijn. Dat lijkt ook weinig relevant, al schrijven ze dan autobiografieën of toch romans die gedeeltelijk over zichzelf gaan. Hun lach richt zich tot de wereld rondom hen, ze brengen geen opvoering die schijnwerelden zijn, maar schrijven lachend om hun betrokkenheid te vergroten. Ze zijn melancholisch niet omwille van hun eigen lot (de *litost* van de droeve clown), maar omdat hun komische, ontmaskerende lach geen illusies meer laat. Voor die lach hebben zij geen alternatief. Daarom staat op de omslag van deze studie geen clown, maar een zelfportret met clowneske trekken. De kunstenaar die zichzelf zo naakt lachend portretteert, hanteert de lach niet meer als masker, maar drukt in de lach uit wat hij begrepen heeft over zichzelf en de wereld. Het is een lach die de *finitude* en beperktheid onder ogen ziet.

4•De lachende attitude van de roman

Het is niet toevallig dat Boontje, Oskar en Saleem schrijvers en helden van romans zijn. Zo kom ik, na mijn hypothese dat ze onderzoekend, onthullend, *epifanisch* lachen, bij het tweede deel van mijn hypothese: Met Mikhail Bakhtin werk ik de idee uit dat de lach de vormscheppende ideologie (“form-shaping ideology”) van hun romans is – volgens Bakhtin is dat eigen aan een specifieke romantraditie. Ik lees hun romans met andere woorden als vormen waarin

hun *epifanische* lach gekristalliseerd is, als vormen waarin die onderzoekende houding alle kansen krijgt om de wereld rondom hen lachend te ondervragen en te inventariseren, met een socratisch en dialogisch onbegrip. Dat is een profanerende attitude van officieuze prozagenres die de roman verfijnd en gediversifieerd heeft, waardoor die attitude in een ontgoddelijkte en van metafysische verlangens ontdane wereld haar relevantie blijft behouden. De profane attitude houdt stellingen tegen het licht van de niet-ernst en ontdoet ze van hun dwangmatigheid en gewicht.

Ik zet geen breed genreonderzoek op over de roman, omdat het niet de ambitie van deze studie is om algemene krachtlijnen voor een genre te beschrijven. Ik onderzoek die hypothese met Bakhtin omdat ik een passend jargon zoek waarmee ik de drie romans van deze studie kan beschrijven. Bakhtin heeft een uitzonderlijk veelzijdige theorie van de lach als vormende kracht ontwikkeld. Die begint bij de lach als een historische praktijk en een concrete ervaring (het carnaval), maakt de brug naar de lach als een filosofisch inzicht dat tijdens de renaissance de epistemologie van de moderniteit mee vorm heeft gegeven, en legt via Rabelais en Dostojevski dan het verband met het genre waar dat inzicht als uitgangspunt dient voor een onderzoek van de wereld, de roman.

Bakhtin heeft daar ook een treffende terminologie en begrippenapparaat voor ontwikkeld, een manier om de roman te beschouwen en een invalshoek om hem te lezen. Bakhtin traceert de lach bij de klassieke prozagenres en onderzoekt hoe de traditie van de menippeaanse satire en de socratische dialoog onderhuids is gegaan in het proza van Dostojevski. Hij volgt het chronotoop van het carnavaleske in een eigenzinnige geschiedenis van de roman, en hij wijst vanuit die ontwikkeling op breuklijnen tussen de epiek en de roman. Daarmee levert hij een historische poëtica van de roman als lachend genre.

De lach is cruciaal voor Bakhtins poëtica van de roman. Dat is het argument dat ik in hoofdstuk 2 over Bakhtin aanvoer en uitwerk. Het is in de toonaangevende studies van het erg productieve Bakhtinonderzoek een weinig populair en doorgaans marginaal gehouden argument, omdat het twee 'Bakhtins' samenbrengt die meestal gescheiden worden gehouden, de poëtische Bakhtin (waar de taalkundige en ethische Bakhtin mee verwant zijn), en de Rabelais-Bakhtin, die de groteske en carnavaleske Bakhtin is, een collectieve en relatief ontalige Bakhtin. De Bakhtinstudie isoleert de lach graag tot het domein van dat grotesk-carnavaleske, ook die studies doen dat die het carnavaleske tot hun onderwerp hebben. Ik poog uitdrukkelijk om die conceptuele grenzen te slopen en om de lach ook in de poëtische theorieën van Bakhtin uit te lichten.

Deze studie is dus geen ‘toepassing’ van het carnavaleske, op de manier waarop literatuurstudies tijdens de vroege receptie van Bakhtin in de jaren tachtig en in het begin van de jaren negentig dat vaak deden. Ze leest de romans niet als carnavalesken die fictionele strategieën aanreiken ter ondersteuning van een agenda van verzet, opstand, ontvoogding en bevrijding – hoewel ze *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*, *Die Blechtrommel* en *Midnight's Children* wel degelijk als opstandige, verzet plegende en ‘illegale’ romans typeert. Ze wendt zich tot Bakhtins begrippenapparaat over de roman omdat het karaktertrekken van een romantraditie laat oplichten die in een ander jargon moeilijk te vatten zijn. Gelezen door de optiek van Bakhtins theorie van de roman blijken buitenissige en weerspannige teksten plotseling wel vergelijkingspunten te hebben, gelijkaardige structuren, genrekenmerken, stilistische energieën. Zijn theorie maakt het mogelijk om de transgressie die die romans plegen, niet alleen te lezen vanuit de norm die overtreden wordt, maar om ze zelf ook te beschrijven. Die transgressie is vooral komisch. Bakhtin heeft een heel nieuw kader gecreëerd om de komische transgressie te duiden en te benoemen, en hij heeft er vooral op gewezen hoe hecht het komische is verbonden met de generische kenmerken van de roman – of althans een belangrijke traditie in die roman. Bakhtins theorie en begrippenapparaat maakt met andere woorden een vergelijkende poëtica van de lach in de roman mogelijk. En dat is een van de doelstellingen van deze studie.

5 • Lachen tegen de idylle

Ik gebruikte het woord ‘verantwoordelijkheid’ zo uitdrukkelijk in combinatie met het schrijven van Boontje, Saleem en Oskar omdat het voornaamste bezwaar tegen de lach de onverantwoordelijkheid is, het gemak van de scepsis die geen remmen heeft en afglijdt naar bodemloos relativisme. Zoals zal blijken, is dit ook het gevoelige punt waar Bakhtin mee worstelt en waar hij naar mijn oordeel een onzuiver antwoord op formuleert. De roman als lachend genre erfde zijn onderzoekende kwaliteiten van de profanerende genres. De lach heeft een heiligschennend karakter. De komische lach voedt zich met ontmaskeringen en incongruenties, met onlogische wentelingen en doorbrekingen van het ordelijke. Dat maakt hem verdacht voor elke vorm van ‘verantwoord’ denken: kan de lach meer hopen te zijn dan destructie? Kant hij zich niet altijd ongedifferentieerd tegen elke kennis en tegen elke ethiek? Het is een fundamenteel bezwaar tegen de lach, en het werpt een grote hypotheek op wat de roman als lachend genre kan hopen bij te dragen. Hoever reikt de scepsis van de lach? Waartoe hanteert de roman die scepsis?

Al sinds de eerste intrede van ironie in de filosofie, via Socrates, levert de vraag naar wat de lach aan betekenis kan genereren twee radicaal uiteenlopende antwoorden op. Ofwel corrigeert de lach positief, om te bevestigen, ter versterking van het optimisme, het idealisme en het absolutisme, en dan staat hij beaat ten dienste van utopie en dogmatiek. De lach dient het *élan vitale* en voert onverkwikkelijke spanningen af. Ofwel corrigeert de lach negatief, hij draagt dan pessimisme uit, mateloos relativisme en subjectivisme. Die lach vloeit voort uit een komische val en degradatie. De 'keuze' lijkt te gaan tussen een lach van de betekenisvolheid en een lach van de betekenisloosheid. (Muecke, 1969, Merrill, 1979)

Hoe past de lach van de roman hierin? Het dilemma van de betekenis van de lach is het hoofdthema in het oeuvre van Milan Kundera. Kundera speelt verderop in deze studie geen rol, maar als lucide analyticus van de lach en van de roman biedt hij een hedendaags Europees uitgangspunt. Geen andere vooraanstaande hedendaagse romancier heeft de betekenis van de lach nauwgezet geëxploreerd. Zowat al zijn personages, van *La plaisanterie* (1967) tot *L'ignorance* (2000), verkennen onder het oog van de essayistische verteller die fluïde grens tussen te veel en te weinig betekenis, tussen een leven van bodemloze vrijheid via voortdurend verraad en een leven van engagement en overgave aan de mysterieuze volheid en samenhang van het totalitaire. In *Le livre du rire et de l'oubli* gaat het dualisme tussen de "rire du diable", de lach van de absurditeit die betekenis ontnemt, en de "rire des anges", de lach van de wijsheid die betekenis bevestigt. In *L'Insoutenable légèreté de l'être* is het gevat in de spreuk 'Einmal ist keinmal': wat zich één keer voordoet, is een romantische illusie. Het is vrij, het draagt geen eeuwig gewicht, maar zijn lichtheid is ondraaglijk, want het heeft geen betekenis. Maar wat herhaald wordt en eeuwig gewicht krijgt, verliest betekenis bij elke herhaling. De volheid van de betekenis is even ondraaglijk als de leegte. Het moderne subject moet die 'terminale paradox' negotiëren, het moet de ondraaglijke vrijheid om geen missie meer te hebben, zin geven, hoewel het met die zin zijn vrijheid verliest, wat even ondraaglijk is. Het moet afstand nemen van zijn verlangen naar idylle, en zich schikken in zijn radicale op-zichzelf-geworpenheid, een toestand die het alleen leefbaar kan maken met het idyllische. Dat is ook de paradox van Boontje, Oskar en Saleem.

Aan de ene kant staat dus de lach van de idylle. Bij Kundera krijgt de zinvolheid politieke coördinaten, die van de communistische totalitaire staat. Zijn hoofdpersonages worden uit de warme kring van gelijkgezindheid gestoten, ze worden door die gelijkgezindheid tegelijkertijd afgestoten en aangetrokken. Maar de zinvolheid krijgt ook literaire coördinaten, van de *graphomane* die alleen schrijft om het woord te domineren, van de *lyriek* die jubelt en betekenis bezingt.

Politiek en literatuur spannen samen, lyriek maakt de revolutie geloofwaardig: “Lyrisme, lyrisation, discours lyrique, enthousiasme lyrique font partie intégrante de ce qu’on appelle le monde totalitaire; ce monde, ce n’est pas le goulag, c’est le goulag dont les murs extérieurs sont tapissés de vers et devant lesquelles on danse.” (Kundera, 1993: 191) De gelukkigen die overtuigd zijn van hun betekenis dansen lachend.

Het verlangen naar de idylle is een van de grote krachtbronnen van de moderniteit, het komt tot volle bloei tijdens de romantiek en leeft voort in de grote ideologische en politieke projecten die rechtstreeks of onrechtstreeks uit de romantiek stammen, zoals fascisme en communisme. Maar het verzet tegen het idyllische denken, het aanvechten van de wil-tot-idylle, behoort evenzeer de moderniteit toe. Dat verzet vindt zijn wortels in de verlichting. De weerstand tegen de beklemmende dans van lyrische zinvolheid komt het krachtigst tot uiting in het nieuwe genre dat de uitvinding is van de moderniteit: de roman.

De verdediging die Kundera heeft opgezet voor de roman (in de essaybundels *L’art du roman* (1986), *Les testaments trahis* (1993) en *Le rideau* (2005)) stamt uit één romantraditie, die van Rabelais en Swift over Kafka en Hasek loopt. Ze toont hoe die traditie relevant blijft voor de late 20ste en vroege 21ste eeuw. Die apologie is invloedrijk en resoneert in opvattingen over de roman van andere hedendaagse romanciers zoals Grass en Rushdie, Philip Roth, André Brink of Carlos Fuentes. Ze toont hoezeer de historische, carnavaleske romanpoëtica van Bakhtin nog altijd een zelfbewuste levende praktijk vormt, en geeft vanuit een contemporaine invalshoek de contouren aan van het portret van de roman dat ik met Bakhtin in deze studie zal schetsen. Daarom ga ik er hier kort op in.

Kundera omschrijft de roman in de woorden van Fielding als “a prosai-comi-epic writing”. (Kundera, 2005: 19) Die roman is sceptisch en kritisch, zoals de romans van Kafka, Musil en Broch dat zijn, hij is de erfgenaam van Rabelais’ lach en zijn van humor vervulde strijd tegen de *agélastes* met hun zekerheid over de waarheid en hun unanieme overeenstemming. Daarom is de onderzoekende lach voor Kundera organisch verbonden met de roman. Het romaneske onderzoek is altijd concreet. Het concrete is wat volgens Kundera proza onderscheidt van poëzie: “La prose: ce mot ne signifie pas seulement un langage non versifié; il signifie aussi le caractère concret, quotidien, corporel de la vie.” (Kundera, 2005 : 21) Dat concrete is “le sens profond de cet art”. (Kundera, 2005: 21)

De roman kan maar één moraal hebben: hij ondervraagt met zijn vertelling, hij onthult een tot nog toe niet onderkend of ronduit vergeten aspect van het menselijk bestaan. (Kundera, 2005: 20) Schrijvers als Broch en Musil, Kafka en Hasek, Flaubert en Proust, Joyce, Gombrowicz en Thomas Mann, streefden na wat alleen de roman kan: “penser la vie de l’homme, penser sa ‘métaphysique

concrète’.” (Kundera, 1993: 200) De roman kan zich niet voor de kar van een ideologie of filosofie spannen, hij kan nooit ‘littérature engagée’ zijn, hij stapt niet mee met de avant-garde en haar geloof in techniek en vooruitgang. Hij is uitrekbaar, neemt nouvelles, essays, lyrische elementen, autobiografische bedenkingen, historische schetsen en filosofische dialogen op, zoals de romans van Kundera zelf doen, maar hij maakt er een nieuwe autonome artistieke vorm mee, die als romanvorm een onderzoek voert naar het menselijke bestaan zoals (tautologisch) alleen een roman dat kan. Hij is daarin zo relevant dat hij met zijn inzichten de filosofie honderden jaren voor is.

Vooraf in *L’art du roman* is Kundera uitgesproken over de moderne erfenis van Cervantes en zijn eerste grote roman-als-onderzoek. Zo’n roman kan nooit één waarheid erkennen, velt geen morele oordelen, is tegenstrijdig, ambigu en individualistisch, en is allergisch aan totalitaire waarheden. Hij twijfelt en zoekt, hij is door en door profaan. Hij moet niets van de totaliserende wijsheid van de dichter en de gelovige, maar staat aan de kant van wat Baudelaire als de duivelse lach bestempelde, het komische dat “généralement l’apanage des fous” is, en dat “toujours plus ou moins d’ignorance et de faiblesse” impliceert,² (Baudelaire, 1923: 373) en dat daarom tot een door en door menselijke lach leidt.

Zo samengevat krijgt Kundera’s (en eigenlijk ook Bakhtins) ‘waarheid van de roman’ een zichzelf bevestigende overtuiging, het wordt een geloof in de roman dat neigt naar idealisme en zelf gediend is met scepsis. Maar dat de profanering waar de roman voor staat nu meer dan sinds lange tijd gevaarlijk is, blijft het ophefmakende van *The Satanic Verses*-affaire. Die aanval op het wezen van de roman is bijna zestien jaar oud, maar brandend actueel in een gepolariseerde wereld waar het onbegrip tussen het sacrale en het profane zo absoluut geworden is dat het uitmondt in wereldwijde terreur (zelfmoordterreur in naam van het sacrale) – het thema van Rushdie’s recentste roman *Shalimar the Clown* (2005). “We have been witnessing an attack upon a particular work of fiction that is also an attack upon the very ideas of the novel form, an attack of such bewildering ferocity that it has become necessary to restate what is most precious about the art of literature [...],” (Rushdie, 1991: 415) schreef Rushdie in 1990, een jaar na de fatwa van Ayatollah Khomeini, in het essay “Is Nothing Sacred?”. Neen, voor de roman is niets heilig, schreef Rushdie in zijn apologie. Hij dient de

² Die dichotomie kan gelezen worden als een 20ste-eeuwse herschrijving van de nietzscheaanse dichotomie tussen het dionysische en apollinische – bij een nietzscheaan als Kundera is dit een gerechtvaardigde link. Maar de vergelijking, die hier verder niet aan de orde is, wordt een complexe oefening. Het apollinische dat de cultuur naar de droom en de illusie drijft, is ook het individuele, terwijl het dionysische, dat naar het demonische neigt, ook het collectieve en idyllische is waarin het individu zichzelf en de grenzen van zijn lichaam vergeet. Bij Kundera is precies dat laatste een bron voor het komische.

fundamentalisten (verdedigers van de absolute onaantastbaarheid van het sacrale) van antwoord, en eigenlijk ook de lyrici en zij die zich zorgen maken over het destructieve en zelfdestructieve van de scepsis van de roman. Want de roman kan niet anders, als het genre van de moderniteit en de verlichting, dan “totalized explanations” te verwerpen, hij is immers “the form created to discuss the fragmentation of truth”. (Rushdie, 1991: 422)

De verre echo van Lukacs' *Theorie des Romans* (1915) over de romaneske destructie van “de extensieve totaliteit van het leven” (Lukacs, 1973: 43) weerklinkt hier, en de bedenkingen daarover van Paul De Man (in *Blindness and Insight*, 1971), dat de roman niet meer de lyrische, epische en tragische totaliteit binnen bereik heeft, maar zich richt op de actuele ervaring, het fragmentaire, het particuliere, het onvervulde, en dat de roman daarvoor geworteld is in de empirische ervaring. (De Man, 1983: 55) De roman is dus het genre waarin het conflict vorm krijgt tussen een subject en zijn wereld, een subject en zijn verlangen, tussen het totale verlangen en de realiteit. Deze ideeën over de roman als genre dat de moderne epistemologie uitdraagt, onderzoek ik verder in deze studie niet met Lukacs of De Man, maar met Bakhtin, omdat Bakhtin de relatie tussen roman, epistemologie en (parodistische) lach in veel directere termen beschrijft. Maar nog even wil ik blijven staan bij Lukacs' invloedrijke begrip van ironie. Want met ironie benoemt Lukacs die scheuring in de roman, de scepsis van het subject dat plotseling zichzelf en zijn wereld kritisch gaat bekijken, en dat de “**homogeneous and organic stability**” belaaft met een “heterogeneous and **contingent discontinuity**”. (De Man, 1983: 56 [eigen nadruk]) De ironie van de roman doorbreekt en onderbreekt de eenheid van de wereld; onder meer door De Man maakt ‘ironie’ deel uit van het postmoderne kritische jargon. (Schoentjes, 2001: 287) De Man wijst erop dat Lukacs die ironie in de romantische en idealistische traditie leest als “the positive power of an absence”; inderdaad meldt Lukacs: “Deze ironie is het middel waardoor de gebrokenheid, het gebrek aan samenhang van de wereld, zichzelf corrigeert.” (Lukacs, 1973: 78) Dat gebeurt in de ironische compositie van de roman, die is “een paradoxale versmelting van heterogene, los van elkaar staande elementen tot een organische eenheid die steeds weer verbroken wordt.” (Lukacs, 1973: 88) Cervantes heeft de essentie van die “demonische problematiek” beschreven, “dat het zuiverste heldendom grotesk en het meest vaste geloof waanzin moet worden, zodra de wegen die naar zijn transcendente vaderland leiden, onbegaanbaar zijn geworden.” (Lukacs, 1973: 110)

6•Raamwerk voor conflict

Tegen de achtergrond van die bedenkingen over de rol van de roman in de moderniteit lees ik de verdedigingen van de roman als een conflictueus, sceptisch, antitotaal, profaan genre. Hij hanteert de vervreemdende, ongelovige lach die de verstikkende betekenisvolheid van de totale transcendente (lyrische of epische) ervaring doorprijkt, die het logocentrisme onderuit haalt en het ongerijmde in het bekende naar boven haalt. Zijn lach is dus sceptisch. Maar dat heeft de roman voor op de filosofie: hij heeft er geen baat bij om de scepsis te radicaliseren tot bodemloos relativisme. Hij hoeft niet zoals de filosofie op het pad van de abstractie de lach naar zijn rationeel-logische eindpunt te volgen – en zich verlamd te voelen. Met zijn realisme tempert de roman al te grote vervreemding en betekenisloosheid. Hij verkent de verscheurde ervaring van de moderniteit, toont personages voor wie de afgrond zich heeft geopend, maar hij blijft op een afstand, stelt ervaringen en standpunten naast elkaar en confronteert ze met elkaar zonder exclusieve uitkomst.

Daarom krijgt voor Rushdie de fragmentatie van de waarheid betekenis in de roman: “It did not seem to me [...] that my ungodliness, or rather my post-godliness, need necessarily bring me into conflict with belief. Indeed, one reason for my attempt to develop a form of fiction in which the miraculous might coexist with the mundane was precisely my acceptance that notions of the sacred and the profane both needed to be explored, as far as possible without pre-judgment, in any honest literary portrait of the way we are.” (Rushdie, 1991: 417) Dat “eerlijk” en “onbevooroordeeld” is veel minder een moreel dan een literair criterium. De romaneske waarheid ligt in haar socratisch onderzoekend potentieel, niet in de platonische abstractie en in de positieve absoluutheden en de definitieve metaforen die ze bereikt. De roman voert dat onderzoek niet vanuit een vooraf ingenomen positie en met een duidelijk einddoel, maar werkt vanuit de context van een concrete ervaring. Het levert een waarheid op die met gradaties werkt, niet met totalen. Dat is de ethiek van de roman – en de kracht van de roman. Het is de reden waarom deze studie over de lach, die eerst opgevat was als een halffilosofische, halfliteraire studie, uitgegroeid is tot een studie over de (laat twintigste-eeuwse) roman.

De roman tempert nog op een andere manier het mogelijke extremisme van de scepsis, de ijver om alle banden los te snijden. Zoals Lukacs vaststelde, houdt hij de contingentie die hij oproept in bedwang met zijn vorm. Dat is geen kwestie van aristotelische orthodoxie. In de romans van Kundera, bijvoorbeeld, die de traditioneel realistische conventies voortdurend bruuskeren, is de vorm toch in strakke patronen geleid. De inhoudelijke polyfonie wordt onderzocht via de

muzikale structuur van de polyfonie die eenzelfde thema laat variëren, uitbreidt, met andere stemmen verrijkt, en in andere registers kan uitvoeren. De systematische ordening met een leitmotiv en secundaire motieven loopt van roman naar roman.

Boon, criticaster van de roman als “kunstig ineengesimmerd kastje”, (Boon, 1999: 311 (*Vooruit*, 22 januari 1955)) breekt zulke strakke ordeningen in *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* genadeloos af. Maar ook dan, wanneer schijnbaar alleen nog chaos overblijft, biedt de roman een stevig raamwerk voor dat conflictueuze onderzoek. De roman is immers speciaal uitgerust als arena van stemmen – en dat gaat haast letterlijk op voor *De Kapellekensbaan* –, hij is het podium waarop de stemmen uit de maatschappij hun debat voeren. Rushdie haalt dat idee van ‘arena’ bij Carlos Fuentes (hoewel hier, zoals bij Kundera, luid de echo van Bakhtin weerklinkt). De roman proclameert niets, hij onderzoekt en biedt een forum voor talen en beschrijvingen, en port de lezer aan om dat spel met talen en discoursen mee te spelen. Hij richt zich daarbij op de taligheid zelf en op hoe beschreven wordt, “the novel has always been *about* the way in which different languages, values and narratives quarrel”. (Rushdie, 1991: 420) Dat talige zelfbewustzijn (het bewustzijn over hoe taal de werkelijkheid ordent en schrijft, en over hoe er verschillende beschrijvingen bestaan) maakt dat de roman altijd zal ontsnappen aan een unitaire orthodoxe taal.

De roman is daarom voor Rushdie niet zomaar modern, hij is “the crucial art form of what I can no longer avoid calling the post-modern age”. (Rushdie, 1991: 424) Maar dat hoeft niet zo te zijn. In zijn studie over de taal en het vertellen in de roman heeft André Brink (1998) overtuigend aangetoond dat de roman als zelfbewuste representatie van taal, als een “exploitation of the storytelling properties of language”, (Brink, 1998: 7) geen postmodern fenomeen is, (zelfs de bewustwording over de taal als medium is dat niet) maar dat de zelfrepresentatie integendeel al van bij het begin een van de wezenstrekken van de roman is.³ En dat de kritische romantraditie, die traditie van verbeeldingsvolle teksten vol humor en exuberantie, ook niet zo beperkt is als Kundera voorhoudt, omdat de 18de- en 19de-eeuwse realistische roman de erfenis van Rabelais en Cervantes, en het proza van Sterne en Diderot, De Sade en Dostojevski, niet verraden heeft. “Joyce is not only the heir of Sterne but also of Defoe and Fielding.” (Brink, 1998: 6) Sterne, Dostojevski, Grimmelshausen, Rabelais, dat zijn de voorvaders die

³ Dat vindt ook David Lodge (1990): “It would be false to oppose metafiction to realism; rather, metafiction makes explicit the implicit problematic of realism. The foregrounding of the act of authorship within the boundaries of the text which is such a common feature of contemporary fiction, is a defensive response, either conscious or intuitive, to the questioning of the idea of the author and of the mimetic function of fiction by modern critical theory.” (1990: 19)

Rushdie, Boon en Grass eren, met Joyce, Döblin en Kafka als hun 20ste-eeuwse meesters – al kunnen er voor Boon bij voorbeeld ook Zola en Balzac bij. Ook in zijn genealogie laat de roman zich niet eenvoudig stroomlijnen tussen ‘mimetisch’ en ‘metafictioneel’, ‘traditioneel’ en ‘normdoorbrekend’.

In de komische romantraditie biedt de vorm op nog een andere manier weerstand tegen uit de hand lopende epistemische scepsis. De komische roman heeft dionysische voorouders van wie hij ook de uitgelatenheid erfde, het overboord gooien van de terughoudendheid en de zelfcontrole. De lach is ook een uiting van het plezier in de arabeske vormelijkheid en in de overdaad van het vertellen, die *comic abundance* die de roman wellustig uit zijn voegen doet barsten. Tegenover de epistemische scepsis staat het optimisme van de vorm, de inhaligheid, het opslokkerige, de inventarisatiedrift, de obsessie met de materialiteit. Die vorm speelt een vrij spel, hij solt ook met zichzelf en met de manier waarop hij organiseert en conceptualiseert. *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*, *Die Blechtrommel* en *Midnight's Children* zijn romans met een grote gulheid, die er niet voor terugschrikken om een hele geschiedenis, een hele (voor)stad, zelfs een heel continent te absorberen. De wereld overspoelt de roman, die het lage, driftige en schandaleuze eerst verwelkomt, en de rest te lijf gaat met een grote verbeeldingskracht.

Kundera is een van de meest feilloze analisten van de moderne patstelling en van de rol die de lach in de context van de roman daarin kan spelen. Daarom voer ik hem in deze inleiding ook op als toetssteen voor het lachende proza dat deze studie wil beschrijven. Maar in het gezelschap van de traditie waarin hij zichzelf situeert, blijkt dat hij “a didactician of the comic rather than a comic novelist” is. (Wood, 2002: 33) Zijn romans wijzen op de nobele bruikbaarheid van de lach in een modern totalitair tijdperk waarin metafysische dwang politieke dwang geworden is, op de farce van de idylle, het meest ontluisterend wanneer naakte lijven in een orgie hun individualiteit verliezen en zielloos wringen en porren. Personages zijn hun ankerpunten verloren, de geschiedenis heeft een grap met hun leven uitgehaald, hun tragiek is ironisch, soms farcicaal. Ze zijn ironische versies van Hamlet en van Don Quichot bij wie onwrikbaar enthousiasme, egocentrisme en melancholie eindigen in het ridicule.

Ook Ondine, Oskar en Saleem dragen die archetypische trekken. Ze zijn onangepast voor de geschiedenis die ze denken te veroveren, zodat de geschiedenis met hen solt. Maar ze bewonen een ander romanuniversum dan dat van Kundera, waar het proza zuinig varieert en reflecteert. Zij streven komisch, grotesk en parodistisch de grootste gestes na. De lach is in hun proza minder zelfbewust over zijn sceptisch-humaniserend effect, maar juist daardoor vrijer, exuberanter, verbeeldingsvoller, een sturende kracht die ook manifest de vorm, vertelling,

vertelsituatie, taal en stijl van de roman naar zijn hand zet. Daarmee bieden ze een overtuigend weerwoord: ze zijn geen infernaal lachende machines die welgeordende betekenis omzetten in chaotische betekenisloosheid. Dat hoop ik aan te tonen in de gedetailleerde lezingen.

7•Drie romans

Deze studie wil onderzoeken op welke manier laat-20ste-eeuwse romans die representatief zijn voor verschillende literaturen de lach ontplooiën in het licht van de impasse die ik hierboven heb geschetst. Ze wil achterhalen wat de lach voor die romans betekent. Dat houdt in dat ze nagaat over welke lach het gaat, wat het potentieel is van die lach, hoe strategisch en structureel de lach in die romans ingrijpt, en wat die lach bewerkstelligt, met name of die lach inderdaad een soort antwoord formuleert, of hij de roman een socratische onderzoeksmentaliteit bijbrengt, of hij het subject in staat stelt zijn conditie te herijken tot nederiger, realistischer en menselijker proporties. De vraag die voorligt is uiteindelijk of en op welke manier de drie romans als romans vorm geven aan wat de postexistentialistische ervaring genoemd zou kunnen worden, een ervaring in de late moderniteit die erin slaagt om een betekenisvolle stap te doen voorbij de absurde impasse, de angst, het nihilisme – zonder de existentiële wanhoop te ontkennen.

Deze studie zoekt variaties op een basishouding. Ze neemt zich voor om de verschillende manieren te onderzoeken waarop die ervaring in romans vorm krijgt. Ze ambieert niet om de variaties van die ervaring op een of andere manier te schematiseren. Ze gaat niet op zoek naar een evolutie of een geschiedenis die een groei, verval, teleologie of andere ontwikkeling impliceert. Ze probeert ook niet de zuivere expressie te achterhalen van die 'postexistentialistische ervaring'.

Dat geeft aanzienlijke vrijheid bij het samenstellen van het corpus. Het potentiële corpus is relatief uitgebreid. Nogal wat (laat-)20ste-eeuwse romans zetten in meer of minder mate de tegendraadse komische romantraditie verder die begon bij Cervantes, Rabelais, Sterne en Diderot. Die romans behoren tot wat gemeenzaam de 'tegentraditie' genoemd wordt – 'tegen' burgerlijke en 'klassieke' esthetische en epistemische conventies, in elk geval op formeel vlak zijn ze 'normdoorbrekend'. (Al is lang niet de hele 'tegentraditie' komisch, zelfs niet als ze 'grotesk' genoemd wordt, over die begripsverwarring heb ik het verderop.) De tegendraadse komische traditie is niet beperkt gebleven tot de Europees-Amerikaanse roman, ze kreeg de voorbije drie decennia haar sterkste impulsen uit Azië en Latijns-Amerika. Duidelijke en stringente formele selectiecriteria of andere thematische

criteria voor de samenstelling van het corpus zijn er niet. De romans worden niet rechtstreeks met elkaar vergeleken. Daardoor zijn er geen vereisten van beïnvloeding.

Toch is snel duidelijk geworden dat voor een zinvolle vergelijking de romans best gelijkaardig terrein bewandelen. Het moet gaan over romans die rigoureuus kiezen voor de wereld, die hun tijd en plaats, hun geschiedenis als onderwerp hebben. Het subject is in een hardnekkige strijd voor betekenis verwickeld, zowel binnen de roman als tegenover de buitenwereld. In zulke romans komt het conflict van de late moderniteit immers het sterkst tot uiting, het conflict van een subject dat, zoals Lukacs al zei, verplicht wordt “zichzelf evenals zijn schepselen als vrij object van een vrije ironie op te vatten”, (1973: 77) waardoor alles aan zijn betekeniscontrole ontsnapt. Dat conflict is op de spits gedreven in de literatuur van de ontvoogding, die in Europa vooral na de oorlog bloeide en in Azië en Zuid-Amerika vooral in de postkoloniale context bloeide.

De lijst van romans en schrijvers die ik in aanmerking genomen heb, is erg dispaaraat, – *Texaco* van Patrick Chamoiseau, *Ferdydurke* van Witold Gombrowicz, *At Swim Two Birds* van Flann O'Brien, *A Confederacy of Dunces* van John Kennedy Toole, *Het verdriet van België* van Hugo Claus, *Voyage au bout de la nuit* van Louis-Ferdinand Céline, *The Adventures of Augie March* van Saul Bellow, *Berlin Alexanderplatz* van Alfred Döblin, *A Dog's Heart* van Mikhail Bulgakov, *Slaughterhouse-Five* van Kurt Vonnegut. Ik som deze reeks op bij wijze van voorbeeld, ik poog hiermee niet de contouren te schetsen van een specifieke 20ste-eeuwse komische traditie. Deze romans stammen uit zeer diverse tradities, landen, tijden, maar allemaal zijn het rijpe 20ste-eeuwse uitvoeringen van de exuberante en tegendraadse komische ontvoogdingsroman waarin een subject onder dramatische omstandigheden zoekt naar zijn betekenis in zijn wereld.

Deze studie had twee basisopties. Ofwel een groot corpus van teksten als voorbeeld te lezen van een typologie. Ze wil dan een breed overzicht in kaart brengen van een welomschreven (sub)genre, van technieken, thema's en stijlen die in verschillende landen, continenten en decennia door een bepaalde romantraditie gedeeld worden. Een dergelijke studie is een poging om de hybriditeit die zo kenmerkend is voor dit soort romans te structureren. Ze reikt dan een interpretatiekader aan voor die romans, maar de romans grondig lezen doet ze niet. Ze zoekt waar de individualiteit van de romans overgaat in gemeenschappelijke karakteristieken, en tekent dan bijvoorbeeld de categorie van de tragikomische ontvoogdingsroman uit.

De tweede optie was om niet te categoriseren, en de romans niet te lezen op gemeenschappelijkheid, maar integendeel op individualiteit. Deze lezing stelt niet

de vraag naar inbedding in een typologie, maar naar de idiosyncratische expressie van een gedeelde basishouding. De studie profileert zich dan nadrukkelijk als tekstlezing. Het corpus is noodzakelijkerwijze beperkt.

Voor de vraag die voorligt (hoe die romans de lach ontplooien in het licht van de geschetste impasse en wat de lach voor die romans betekent) is deze tweede methode geschikter. Het is immers de vraag naar hoe romans vorm geven aan een ervaring met en in de wereld. Dat is een vraag naar inhoud, niet naar kenmerken en typologieën. De niet-systematiserende methode van deze tweede optie past bovendien veel beter de 'methodologie' die de romans zelf hanteren bij hun eigen onderzoek van de wereld en de geschiedenis – zij vermengen categorieën, spelen met causaliteit en sequentie, inventariseren volgens onzinnige taxonomieën, rukken dingen uit hun logisch verband, subverteren met andere woorden het ordelijke en systematische denken. Die buitenissigheid weer stroomlijnen op basis van een logica die de romans niet langer wilden erkennen, garandeert geen groter begrip.

Het corpus krijgt in deze tweede optie niet de status van extrapoleerbare steekproef die algemeen geldende conclusies rechtvaardigt, maar van representatief voorbeeld van hoe laatmoderne romans met dezelfde problematiek omgaan. "Representatief" is niet objectiveerbaar, maar het corpus wint aan representativiteit als de romans uit verschillende talen en literaire tradities komen, binnen hun traditie gelden als hoogtepunten voor wat de roman kan bereiken, waardoor ze een grote invloed hebben uitgeoefend. Dat effect wordt versterkt als die romans deel uitmaken van een invloedrijk en relatief convergent oeuvre, waardoor de besognes uit die ene roman ook uitgedragen wordt in andere romans. Het corpus wint bovendien aan representativiteit bij een evenwichtige balans tussen parallelle en diversiteit tussen de verschillende teksten – waardoor een gelijkaardige ervaring via andere literaire middelen en in een andere literaire context (tijd, plaats, maatschappij, schaal, ...) wordt geëxploreerd.

Op basis van die criteria en afwegingen heb ik de drie romans voor dit corpus geselecteerd. Ze zijn geschreven in het Nederlands, Duits en Engels, zijn gepubliceerd in 1953/1956, in 1959 en in 1981, werden soms heftig gecontesteerd maar groeiden (Boon veel trager, Rushdie spectaculair snel) uit tot incontournable ijkpunten voor hun eigen en ook (bij Grass en Rushdie) voor internationale literaturen, en ze vormen vroege mijlpalen in omvangrijke oeuvres die meer topwerken hebben opgeleverd – en die bij Grass en Rushdie nog lang niet zijn afgesloten. Ze nemen singuliere posities in hun eigen literaturen in, omdat ze nieuwe grond aansneden, grenzen verlegden, radicaal experimenteerden en drastisch vernieuwden. Ze waren dan ook geschreven als verzetsromans, tegen uitgeteerde poëtica's, tegen de sussende naoorlogse restauratie, tegen het

vergeten van het eigen nationale *Verbrechen* of van de eigen nationale idealen. Ze maakten school, hoewel ze onnavolgbaar bleken. Intussen zijn ze canonieke romans die nog altijd op grote schaal gelezen worden en waarover nog altijd kritisch werk verschijnt. Ze blijven daardoor actueel.

Ondanks alle verschillen spreken ze over eenzelfde wereld: ze zijn gesitueerd op de Kapellekensbaan in het gehucht Ter-Muren bij de stad Aalst, op de Labesweg in de voorstad Langfuhr bij Danzig, in de straten rond Methwold's Estate in Bombay en in het Magicians' Ghetto in Delhi, in een arbeidersmilieu dat ambieert om kleine burgerij te zijn, in een kleine burgerij die ambieert grote macht te krijgen, in hoge burgerij die vernalen wordt door de macht. Samen vormen ze één groot romancanvas dat van de Vlaamse 19de-eeuwse spinnerijen reikt tot laat 20ste-eeuwse Indische *slums* en picklesfabriek (van 1889 tot 1978). Ze voeren een kleine mens (met zijn ouders, grootouders en kinderen) op die aspireert om het verschil te maken voor de grote geschiedenis, een tragische geschiedenis van oorlogen, de Eerste en vooral de Tweede Wereldoorlog, de Indisch-Pakistaanse en Pakistaans-Bengaalse oorlogen. Maar de geschiedenis is geen blinde macht. Wreedheid, misbruik, tirannie worden niet door het onbenoembare veroorzaakt, maar door andere kleine mensen. De geschiedenis is in alle drie de romans daarom een persoonlijke aangelegenheid, geschiedschrijving krijgt de trekken van de (auto)biografie, want het persoonlijke en banale blijkt historische proporties te bezitten, en omgekeerd. Ik noemde ze 'ontvoogdingsromans' omdat ze illustreren hoe individuen zich pogen te ontvoogden van discursieve, politieke, religieuze en sociale regimes die determineren en vernederen. In die zin zijn ze ethische romans; ze vertellen verhalen die de exclusiviteit en superioriteit van dominante ordes ontmaskeren. De lach blijkt cruciaal voor hun oefening in ontvoogding. Hun verzet en hun lachend ontvoogdingsstreven uit zich niet alleen inhoudelijk maar ook vormelijk. Hun helden zijn schrijvers. Ze problematiseren hun schrijven en hun overdadig vertellen, betwijfelen de waarachtigheid van het geheugen of van het schrijven, de status van hun roman als historiografie of als autobiografie. Hun leespubliek zit mee aan de schrijftafel, stelt vragen, uit kritiek en stuurt bij. De grenzen tussen fictie en metafiction zijn niet meer te trekken.

De parallellen en gelijkenissen tussen deze drie romans zijn dus zowel structureel als op het niveau van details erg groot. Om er verder nog enkele te noemen: de afgesneden vinger als motief, de clown met de gouden tand, het perspectief van de kindsheid, de plastische en filmische blik waarmee vertellers en personages hun omgeving bekijken, vertellers/personages die hun handelen ensceneren en theatraliseren, de historische drift van de hoofdpersonages en hun messianisme en mystiek-religieuze verlangens, de inversie van het persoonlijke en historische en het persoonlijk herverbeelden van de geschiedenis, het vermengen van fabuleren

en historiografie, het grote belang van het orale vertellen en weergeven, het vertellen aan de hand van leitmotiven, hun encyclopedische enthousiasme, de honger naar veelheid, de overstromende vloed aan feiten en gebeurtenissen die niet rechtlijnige, niet-exclusief, niet-causaal bij elkaar worden gebracht, enzovoort.

Veel van deze elementen komen ook voor in de andere romans uit de lijst van in acht genomen werken. Maar ze zijn zelden zo geconcentreerd. Dat doet de vraag rijzen naar beïnvloeding. De invloed van *Die Blechtrommel* op *Midnight's Children* is onmiskenbaar. Rushdie verklaarde bij verschillende gelegenheden zijn schatplichtigheid aan Grass en aan *Die Blechtrommel* (bijvoorbeeld Rushdie, 1985; Rushdie in Grass, 1985; of Rushdie, 1991: 276–281).⁴ De banden tussen *Die Blechtrommel* en *Midnight's Children* zijn goed gedocumenteerd in de Rushdiestudie (bijvoorbeeld Herd, 1986; Brennan, 1989; Merivale, 1995; Ten Kortenaar, 2004). Hoe zit het met *De Kapellekensbaan*, de oudste van de drie romans (1953)? Gezien de merkwaardige en soms gedetailleerde overeenkomsten (bijvoorbeeld dat twee protagonisten Oskar/Oscar heten en steenkapper zijn) verbaast het niet dat er pogingen ondernomen zijn om beïnvloeding aan te tonen van Boon op Grass. (Jorissen, 1989 en 1991) Maar die beïnvloeding is hoogst onwaarschijnlijk.⁵

⁴ “This is what Grass’s great novel said to me in its drumbeats: Go for broke. Always try and do too much. Dispense with safety nets. Take a deep breath before you begin talking. Aim for the stars. Keep grinning. Be bloody-minded. Argue with the world. And never forget that writing is as close as we get to keeping a hold on the thousand and one things – childhood, certainties, cities, doubts, dreams, instants, phrases, parents, loves – that go on slipping, like sand through our fingers. I have tried to learn the lessons of the midget drummer.” (Rushdie, 1991: 277)

⁵ Ludger Jorissen heeft na de verschijning in de DDR van de Duitse vertaling van *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* (*Ein Mädchen aus Ter-Muren* (1986) en *Sommer in Ter-Muren* (1986)) de mogelijkheid van beïnvloeding bepleit. (Jorissen, 1989 en 1991) Hij draagt daarvoor een reeks gelijkenissen aan tussen beide romans, en haalt er ook de genese van *Die Blechtrommel* bij en de verschillen tussen het oermanuscript en de uiteindelijke versie. De beïnvloeding zou tussen die twee versies plaatsgevonden hebben. Maar hard tekstueel bewijs draagt Jorissen voor de beïnvloeding niet aan, en ook biografisch slaagt hij er niet in om zijn zaak hard te maken – hij meldt alleen dat Grass al in 1956 een agent had in Nederland, het Rotterdams Internationaal Poëziefestival bezocht en samen met anderen poëzie van Judith Herzberg vertaalde naar het Duits. (1991: 80–81) Hij impliceert daarmee dat Grass Nederlands kan lezen. Maar dat is het heikele punt.

Opdat er van grondige beïnvloeding sprake kan zijn van *De Kapellekensbaan* (1953) op *Die Blechtrommel* (1959) moet Grass de Nederlandstalige roman van Boon gelezen kunnen hebben. De eerste van de intussen drie vertalingen naar het Duits dateert pas van 1970 (*Eine Straße in Ter-Muren* door Jürgen Hillner). Maar Grass kan geen Nederlands lezen, bevestigt zijn Nederlandse vertaler Jan Gielkens. Grass werkt nauw samen met zijn vertalers en neemt tijdens dagenlange seminars de teksten met hen door. “Ik meen zeker te weten dat Günter Grass geen Nederlands verstaat, spreekt of leest. Als dat wel zo is, dan heeft hij het in de dertien jaar dat ik hem ken goed verborgen weten te houden”, schrijft Gielkens in een email op 18 maart 2005. Joris meldt in zijn tweede artikel over mogelijke beïnvloeding dat er ook overeenkomsten zijn tussen passages uit de genese van *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* en *Die Blechtrommel* die niet in de uiteindelijke romans gepubliceerd zijn. Dit verzwakt zijn pleidooi aanzienlijk, en is een sterk argument om aan te nemen dat beide romans vanuit een hoogst opmerkelijk gelijklopende artistieke sensibiliteit geschreven zijn. Zonder harde bewijzen kan je niet veronderstellen dat Grass bijdragen heeft gelezen die Boon in 1954 in *Thomsen's Post* heeft geschreven. (Jorissen, 1991: 81)

Van enige beïnvloeding van Boon op Rushdie bestaat geen enkel spoor. Betekent dat nu dat er een kink is in het corpus? Geenszins. De kwestie van beïnvloeding is voor deze studie slechts van anekdotisch belang. Ze speelde geen rol bij het samenstellen van het corpus – de romans kunnen bezwaarlijk gereduceerd worden tot epigonen. En ze maakt geen verschil voor de methode van het onderzoek, de manier van lezen, noch voor het doel dat het onderzoek zich stelt: niet de drie romans op zich vergelijken, maar de manier in kaart brengen waarop ze variëren op een basishouding.

De verwantschap tussen *De Kapellekensbaan* en *Midnight's Children* toont aan hoe relatief de kwestie van beïnvloeding is. De literatuursociologische contexten waarin beide roman geschreven zijn, vormen uitersten: de socialistische huisschilder, autodidact en later journalist Louis Paul Boon in Aalst tegenover de seculiere moslim Salman Rushdie die uit Bombay via Karachi naar Londen is gemigreerd, die in Rugby en Cambridge studeerde en reclameschrijver werd; de internationale reikwijdte en het geïntendeerde leespubliek van Rushdie tegenover de Vlaamse context van Boon; de naoorlogse context van Boon tegenover de *Emergency* waarin Rushdie schreef; de klassenstrijd waarover Boon schreef tegenover de postkoloniale strijd waarover Rushdie schreef. Dat Boon 25 jaar eerder dan Rushdie radicaler experimenteerde,⁶ relateert helemaal discussies over beïnvloeding.⁷

En toch bestaat een grote verwantschap tussen beide romans. Die reikt dieper dan de talen en culturen waaruit die romans zijn gegroeid, en kan moeilijk anders dan worden omschreven als een gelijklopende generische basishouding, een aanvoelen van de wereld en van hoe die wereld in de roman kan worden weergegeven. Om die 'generische basishouding' is het deze studie te doen. De drie romans zijn 'representatieve voorbeelden' van die 'generische basishouding', en daarin huist ook de bredere relevantie van dit onderzoek: het reikt een vocabulaire en een strategie aan om de ingrijpende werking van de lach te lezen in andere complexe en dus ondanks het cruciale belang van hun komiciteit niet

⁶ Op die internationale avant-garde positie heeft Theo D'haen al gewezen in *Text to Reader* (1983).

⁷ Met de actuele roman maakt Boon bijvoorbeeld van het vertellen en de vertelsituatie zelf een roman, naast de Ondineroman over de vertelde geschiedenis. Hij radicaliseert met die twee 'romans' wat bij *Midnight's Children* slechts in embryonale toestand aanwezig is, de enkele discussies tussen Saleem en Padma, die hoogstwaarschijnlijk geïnspireerd zijn door de al even embryonale discussies rond het ziekenhuisbed van Oskar in *Die Blechtrommel*, en de ironische verhouding tussen de verteller Saleem (en Oskar) en de vertelde Saleem (en Oskar). De vroeger schrijvende Boon gaat dus forse stappen verder in het afstemmen van vorm en inhoud dan de later schrijvende Grass en Rushdie. Dat geeft voldoende aan dat bij dit trio van romans geen sprake kan zijn van een eenduidige evolutie die bestaat uit het verderbouwen op voorbeelden – de evolutieeler die de grondslag vormt voor literatuur- en kunstgeschiedenissen.

als 'komisch' getypeerde romans zoals bijvoorbeeld *Het verdriet van België*, *The Adventures of Augie March* of *Berlin Alexanderplatz*. Ik heb geen weet van andere kritische werken die een dergelijke leesstrategie voor de lach in de roman ontwikkelden.

8•Een geordend onderzoek

Deze studie streeft dus niet naar systematisering en generalisering in een typologie. Maar ze ordent wel haar onderzoek zelf. Ze hoedt er zich dus voor om impressionistisch tewerk te gaan en ze wil op een relatief systematische manier de werking van de lach op verschillende niveaus van de roman traceren. Dat doet ze op twee manieren.

Ten eerste ontwikkelt ze wat ik verderop een 'instrumentarium van de lach' noem, een duidelijk begrippenapparaat. Wie over het komische en het lachwekkende schrijft, meer bepaald over het komische dat niet past in de traditionele literaire categorieën, wordt geconfronteerd met een gebrekkig vocabularium.⁸ Een van de belangrijkste oorzaken voor dat gebrek is een aloud wantrouwen tegenover de lach, dat zich uitte in afwijzing, marginalisering, en trivialisering van de genres waarin het komische is geïsoleerd. Het begrippen-apparaat dat voor die genres is ontwikkeld, is erg limiterend en dient slecht een analyse van het komische in complexe en rijke literaturen.

Deze studie wil ook niet teruggrijpen naar het begrippenapparaat van 'de komedie', de genrestudie van het dramatische genre van de komedie. Het begrippenapparaat van die eerbiedwaardig oude genrestudie is meestal het enige beschikbare gebleken en ook voor de roman gebruikt, maar het past de roman niet goed. Daarom zoek ik een prozaïsch alternatief. Geïnspireerd door Bakhtin, maar op basis van een bredere kritische literatuur, stel ik twee begrippen voor die moeten toelaten om zowel het formele als het inhoudelijke potentieel van de lach te onderzoeken: parodie en groteske. Uit beide begrippen is de lach de voorbije decennia weggezuiverd, ze zijn bijzonder ernstig gemaakt. Vooral het postmodernisme vond parodie heruit als intertekstualiteit, vooral de moderne

8 Neem *The Rough Guide to Cult Fiction* (2005), een encyclopedische gids die een breed literair publiek wil warm maken voor een alternatieve literaire canon die het marginale, tragische, obsessieve of artistieke vaak met het lachende mengt. Het lachende heet dan: "underestimated wit" (Günter Grass), "bitter irony", "tragicomedy", "comically excruciating" (Italo Zvevo), "fierce, funny, bitter" (Delmore Schwartz); Flann O'Brien is "a postmodernist out of time, but a very funny one", Mikhail Bulgakovs proza is "bizarre and hilarious, it embraces the complexity of the world", en Nabokov schrijft proza dat, afhankelijk van wie het leest, "humour of a very high order" is, dan wel "like farting a tune through a keyhole: it may be clever, but is it worth the trouble?" (2005: 182) Academisch proza schrijft minder beeldend, maar kampt met hetzelfde tekort aan terminologische exactheid om de paradox te overbruggen van het komische met het diepmenselijke.

lezingen vonden het groteske heruit als absurditeit. In hoofdstuk drie herijk ik die begrippen tot lachende strategieën en onderzoek ik hun bruikbaarheid voor literaire analyse. Parodie en groteske worden de kernbegrippen waarmee ik de lach in de romans analyseer, slechts in de schaduw komen ironie, burleske, satire of slapstick aan bod.

Deze studie organiseert haar methode door, ten tweede, de parodistische en groteske lach op zes verschillende niveaus van de roman te onderzoeken: chronotopie (tijd/ruimte), genre, vertelling/vertelsituatie, tekst/stijl, plot/thema's, subject/personages. Die zes niveaus zijn enkel gekozen omdat ze verschillende ingangen tot de roman bieden: drie eerder formele niveaus – het niveau van stijl (de roman als tekst, als taaluiting), het niveau van genre (de roman als combinatie van teksten), het niveau van vertelling (de roman als uiting en *performance*); en drie eerder inhoudelijke niveaus – het niveau van personages (het beeld van het subject), het niveau van het thema (het beeld van het object), en het niveau van tijd en ruimte (het beeld van de temporele en spatiale context waarin subject en object figureren). Vele andere indelingen zijn denkbaar vanuit verschillende formalistische, structuralistische, communicatieve, of narratologische opvattingen over de roman. Ook hier moet ik de studie beperken en ga ik niet het pad op van wat een genrestudie kan worden.

Deze studie wil de romans niet opvoeren ter illustratie of ondersteuning van een theoretisch model. Dit is in de eerste plaats een oefening in lezen. De voorbije eeuw literaire theorie heeft duidelijk gemaakt dat een tekst niet waardevrij gelezen wordt. Laat ik hier alleen kort blijven stilstaan bij de status die ik de tekst toeken. Ik probeer een middenweg te varen tussen strakke autonomistische opvattingen enerzijds die de tekst van context ontdoen en hem als een geïsoleerd kunstwerk lezen (de naweeën van het New Criticism en afgeleide opvattingen zoals Merlyn), en de weer aan populariteit winnende communicatieve, sociologische, biografische en literatuurhistorische benaderingen anderzijds, die de tekst intentionalistisch inbedden in genese, receptie, biografie, politieke en sociale context. Ik ga al helemaal niet de weg op van de *cultural theory*, hoewel ik met Bakhtin en het postkolonialisme bij Rushdie nu en dan het parkoers van de *cultural theory* kruis en waar relevant inzichten eruit meeneem.

Die middenweg is vooral een pragmatische opvatting. De tekst is als kunstwerk een product van zijn tijd en plaats, maar spreekt voorbij die gegevenheid, en heeft een betekenis die niet gedetermineerd is door die gegevenheid. Zijn betekenis haalt de tekst vooral uit hoe hij opereert en functioneert als roman. Al speelt de wereld onvermijdelijk mee, vooral bij romans die met groot realisme gericht zijn op de wereld rondom. Een lezing die een veelzijdig begrip van de tekst nastreeft, kan die wereld daarom niet uitsluiten.

De lezer is zich bewust van zijn eigen positie, in een ander tijdperk, een ander taal, culturele traditie of continent. Vooral de comparatistische lezer vindt er geen baat bij om zich volledig onder te dompelen en te identificeren met de context van de tekst. De comparatist is een buitenstaander, de oefening bestaat er voor hem juist in om de tekst uit zijn (soms zelfreferentiële) context te halen en om een gemeenschappelijke grond te vinden om hem naast andere teksten te lezen. De comparatist legt daarmee een groter verband bloot, hij streeft ernaar betekenissen uit de tekst op te lichten die vanuit de oeuvre- of auteursstudie zelf nog niet zo duidelijk zichtbaar waren. Zo verzilvert de comparatist zijn positie van buitenstaander, en compenseert hij de nadelen die eraan verbonden zijn, zoals het feit dat zijn kennis van het oeuvre en van de context nooit zo groot kan zijn als de kennis van zij die zich toelagen op één (nationale) literatuur of auteur.

De comparatist maakt dus vooraf goed duidelijk in welk kader en met welke vraag hij de teksten leest. In deze studie is dat de vraag naar de komische lach. Voor de drie romans is dat een ongewoon lees- en analyseperspectief. De kritiek heeft het komische vanzelfsprekend opgemerkt – *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* geldt vooral als ironisch, *Die Blechtrommel* wordt doorgaans als grotesk bestempeld en *Midnight's Children* als carnavalesk. Maar ze werden in het toonaangevende kritische werk nooit grondig als komische romans besproken of geanalyseerd. Daarvoor worden ze te bitter en te pijnlijk geacht, overheerst te zeer het mislukken en de existentiële angst voor het einde en het absurde. Ze worden gelezen in het licht van het existentialisme en het moderne *unheimliche* groteske.⁹ Of de lach een waardevolle invalshoek is, valt net zoals bij andere benaderingen af te meten aan de mate waarin hij erin slaagt om nieuwe perspectieven op de tekst te openen, en niet zomaar te herhalen, te combineren of verder te verduidelijken wat andere lezingen al aan de oppervlakte brachten. (In dat criterium volg ik Brink, 1998: 17) Geslaagd is deze leesstrategie als ze het begrip van de tekst verrijkt, en hopelijk het plezier met de tekst vergroot. Wanneer ze in de tekst iets kan laten oplichten dat de hele compositie beïnvloedt, zoals een rode toets kan doen met een donker schilderij. Die picturale metafoor komt van Boon. Een dwarse vloek, een schokkend erotisch detail, en vooral een klaterende lach laten volgens Boon een duister landschap opvlammen, transformeren de compositie, geven de donkerte reliëf en dynamiek en kunnen “hiermee onvermoede diepte oproepen”. (Boon, 1996: 62) Het tafereel blijkt

⁹ Dat is niet onterecht overigens. Zowel Boon (via bijvoorbeeld het tijdschrift *Tijd en mens*) als Grass (door zijn verblijf in Parijs en zijn contacten daar in de jaren vijftig, wat tot uiting komt in zijn vroege poëzie en drama) schreven gedeeltelijk vanuit en werden beïnvloed door het existentialisme. Vooral in de *Grassforschung* lezen toonaangevende critici *Die Blechtrommel* als een vervolg op het vroege existentialistische werk van Grass waarin onder invloed van Camus het absurdisme overheerst. (bijvoorbeeld Arker, 1989, Frizen, 1986, Reddick, 1975) Ik wil aantonen dat die lezingen eenzijdig zijn.

plotseling iets anders te tonen, wat eentonig duister leek, wordt ambigu en krijgt dubbelzinnige schakeringen. Alleen als ze dat kan bewerkstelligen heeft deze studie legitiem de aandacht en tijd van de lezer gevraagd.

Omdat ik als buitenstaander lees, zal ik mijn argumentatie niet opbouwen in uitdrukkelijke dialoog met de secundaire literatuur. Ik neem vanzelfsprekend de verworvenheden van de toonaangevende studie/Forschung/criticism mee, en zal bij elk van de romans en bij Bakhtin ook telkens aangeven hoe mijn argument zich verhoudt tot de belangrijkste tendensen in die studies. Ik geef in grote trekken aan waar mijn argument afwijkt van, ingaat tegen of aanvult bij de bestaande studie. Ik doe dat alleen ter situering. Het is deze studie niet te doen om de ongeldigheid van eerdere interpretaties te bewijzen. De lezingen in deze studie eisen geen exclusiviteit op. Ze verklaren de bestaande benaderingen niet overbodig of achterhaald. Ze vervangen niet maar voegen toe, ook wanneer ze indruisen tegen andere benaderingen waartegen ze zich nu en dan nadrukkelijk afzetten om hun eigen punt te verduidelijken. Ik zal er nog enkele keren op wijzen dat het behoorlijk incongruent (en komisch) zou zijn om het exclusieve gelijk op te eisen over de interpretatie van zulke weerspannige en veelkantige romans.

9•De lach

Deze studie wil niet alleen drie romans lezen. Ze ambieert ook om een studie te zijn over een epifanisch potentieel van de lach. Voor ze kan nagaan hoe de lach in de roman als onderzoekende kracht werkt, moet ze aantonen dat de lach over zo'n potentieel beschikt.

Deze studie begint daarom met een wat 'gevaarlijk' eerste hoofdstuk. Dat onderzoekt een lach die ontdaan is van een specifieke context, van de gegevenheid die elke lach nodig heeft. Het is 'gevaarlijk' omdat het flirt met een ahistorische lach die ontdaan is van zijn lichamelijke plezier en een louter intellectuele constructie is geworden, een gerationaliseerde lach. Het neemt die aanpak over van de filosofische beschouwingen over de lach waar het een eigenzinnig parkoers door uitstippelt – maar een overzicht of geschiedenis van die beschouwingen is hier niet aan de orde. De vraag ligt voor of het zo'n gek idee is dat de lach inzicht kan verschaffen in de plaats van tot dwaasheid te leiden.

Met de filosofie probeer ik in dat eerste hoofdstuk het contradictoire te denken, ik probeer in de taal van de rede het buitenredelijke te beschrijven. Ik zoek bovendien om een patroon te vinden, een soort constante, over een menselijke uiting die bijzonder sterk gebonden is aan het momentane, cultuurspecifieke, idiosyncratische. Die poging is van nature essentialistisch, ze heeft het over

slechts één versie van het komische. En ook al is het niet het opzet om een historisch overzicht te geven, toch valt er niet te ontsnappen aan de (steevast verloren) pogingen in de filosofie om de oorzaken van het komische te zoeken, de queeste naar de alchemistische formule die het komische kan verklaren.

Toch vind ik het noodzakelijk om de denkoefening over de lach te maken, eerst en vooral om af te rekenen met de diepgewortelde culturele afwijzing van elke lach die buiten de hem toegewezen domeinen treedt (sociaal, temporeel, contextueel). In dat eerste hoofdstuk probeer ik een idee te geven van een komische lach die breder grijpt en die als tegendeel van de ernst niettemin een bijzonder betekenisvolle ervaring kan zijn. Hij kan voor een transformatie zorgen in de beleving van de werkelijkheid, en falende rationaliteit omzetten in plezier en in een vorm van inzicht. Ik geloof dat het eerste hoofdstuk zijn waarde in de volgende hoofdstukken zal bewijzen, vooral bij Bakhtin, maar ook in de literatuurhoofdstukken. Het wapent tegen een al te grote naïviteit tegenover de lach en tempert al te revolutionaire verwachtingen ten aanzien van de lach. Tegelijkertijd schetst het een breed pallet van mogelijkheden voor het komische. Het inzicht dat het verschaft in de werking van het komische maakt het mogelijk om begrippen zoals parodie of groteske, waaruit de lach is weg gefilterd wegens zijn vermeende lichtzinnigheid, opnieuw een rijke komische betekenis te geven.

En het hoedt, ten slotte, voor een al te subjectieve lezing van het komische. Het komische is niet zomaar het grappige. Wat ik grappig vind, vindt een andere lezer misschien helemaal niet grappig. Daarmee eindigt elke discussie. Ik stel in mijn lezing geen analyse van grappige momenten voor, maar ontleed komische patronen. Zoals ik het lees, is het komische gebaseerd op het grappige, maar bevindt het zich een stadium verder in het culturele betekenisstelsel, en is het een lachende kwaliteit die personages, genres, beschrijvingen, woorden, beelden, stijlfiguren, bezitten. Over die komische kwaliteit bestaat doorgaans een veel grotere consensus dan over het grappige.

10•Waarom nu?

Waarom deze studie, en waarom nu? Dit is geen modieuze studie, ze volgt geen trend in de *cultural theory*, introduceert geen nieuwe grote denker, zet niet de zeilen naar een ethisch correcte kwestie. Toch is dit een studie voor deze tijd. Ik wil onderzoeken of de grote ambivalentie die uit deze laatmoderne teksten spreekt, gelezen kan worden vanuit een ander perspectief dan ironie. Ik zoek daarmee een leesstrategie die van de postmoderne ironie de overwinning op de naïviteit geërfd heeft, maar die erin slaagt om los te komen van de beknellende fixatie op het discursieve (op het proces van betekenisgeven) en die terug

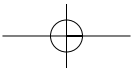
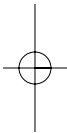
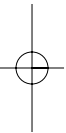
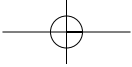
kan keren naar de ervaring zelf van de ambivalentie in onze laatmoderne conditie. De grootste gemene deler van de receptie van *De Kapellekensbaan*, *Die Blechtrommel* en *Midnight's Children* is dat de existentiële wanhoop die eruit spreekt, getemperd en genuanceerd wordt door ironie. De ironie ontdebelt, neemt afstand, relativeert, maakt voorwaardelijk, speelt. De romantische ironie van het formele zelfbewustzijn heeft de weg gebaand voor een postmoderne en poststructuralistische ironie die de roman herconcipteert als een spel met tekstualiteit en betekenis, met intertekstualiteit en zelfreferentialiteit, en met discontinuïteit. In het ironische jargon dat sinds de jaren zeventig een centrale plaats heeft ingenomen in de literaire analyse, is dat een gewichtig spel van transgressie geworden. De 'ironische' (en ook de 'groteske') roman pleegt transgressie op de traditionele regels van het spel van betekenis geven, hij gaat taalkundige, literaire of ethische regels te buiten. Het geloof in mimeese heeft plaatsgemaakt voor het ironische bewustzijn over de artificialiteit van de vorm.

De romans ontleen in die lezing hun ambiguïteit aan de ironische vorm, die ironie voorkomt het sluiten van de tragische ervaring die deze laatmoderne romans onderzoeken. De auteurs dekken zich met hun ironische creatie dus in tegen hun eigen tragiciteit. De ironie zorgt voor een besef van contingentie en van multipliciteit. Dat is bondig en ongenueerd samengevat hoe de (postmoderne) ironie de voorbije decennia in dergelijke romans gelezen werd. Ik ga er verder op door in hoofdstuk drie, waar ik het begrip parodie poog te ontdoen van postmoderne ironische connotaties.

Die postmoderne 'ironische lezing' van de tekst als een spel met transgressie is eenzijdig. Ze concentreert zich sterk op het betekenisgevende proces en op de ontdebeltende en variërende werking van de ironie – literatuur als discoursiviteit – en gaat voorbij aan het referentiële karakter van de tekst – literatuur als neerslag van ervaring. "L'ironie n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage. [...] Il y a une ironie des symboles, une façon de mettre le langage en question par les excès apparents, déclarés, du langage." (Roland Barthes in *Critique et Vérité* (1966) geciteerd in Schoentjes, 2001: 285) Die talige reflexiviteit kenmerkt de afstand die ironie genomen heeft van het komische. Vooral postmoderne ironie bepleit haar eigen ernst. "A warning: not very many of these ironies are particularly 'funny' ones", schrijft Linda Hutcheon in *Irony's Edge*, een van de standaardwerken van de postmoderne ironie. "One of the misconceptions that theorists of irony always have to contend with is the conflation of irony and humour." (Hutcheon, 1995: 5) Het komische is te wantrouwen als triviale of denigrerende en machtsbevestigende afleiding. Daarom blijven ironische lezingen blind voor de komische dimensies van de tekst.

Die blindheid gooi ik af. Ik ontdoe mij van negatieve vooroordelen over het komische omdat het komische lezen, zo verwacht ik, toegang geeft tot rijke

betekenislagen van de tekst. Mijn lezing vertrekt bij de ervaring van het losbarsten van de lach in de tekst en volgt de komische attitudes en beschrijvingen die daaruit volgen. Wanneer de lach losbarst, loopt de betekenis niet dood. Ik wil aantonen dat de komische lach in die teksten niet als een verdedigingsmechanisme op een ironisch veelzinnige interpretatie aanstuurt, op twijfel en ontmanteling, maar terugleidt naar de ervaring zelf, naar de barre ervaring van de moderniteit, en dat het die ervaring zelf ambigu maakt. Gaat het parcours van de postmoderne ironie vaak gepaard van “un rejet de l’humanisme traditionnel”, (Schoentjes, 2001: 286) dan stuurt de lach aan op een confrontatie met de existentiële conditie. Het schrijven en beschrijven, en het lezen van dergelijke confrontaties kan alleen vanuit een diepgeworteld humanisme. Het komische is opstandig, het is mededogend, het is genadeloos, het is nooit defaitistisch. Het oefent weerstand uit. Het bespot het affirmatieve verlangen naar totaliteit en grootsheid. Het reduceert rationele en lyrische illusies naar de menselijke schaal. Daarin etaleert het zijn fundamenteel humanistische betekenis.



HOOFDSTUK 1

Een lachend inzicht

Ernst nehmen. - Der Intellect ist bei den Allermeisten eine schwerfällige, finstere und knarrende Maschine, welche übel in Gang zu bringen ist: sie nennen es 'die Sache *ernst nehmen*', wenn sie mit dieser Maschine arbeiten und gut denken wollen - oh wie lästig muss ihnen das Gut-Denken sein! Die liebliche Bestie Mensch verliert jedesmal, wie es scheint, die gute Laune, wenn sie gut denkt; sie wird 'ernst'! Und 'wo Lachen und Fröhlichkeit ist, da taugt das Denken Nichts': - so lautet das Vorurtheil dieser ernsten Bestie gegen alle 'fröhliche Wissenschaft'. - Wohlan! Zeigen wir, dass es sein Vorurtheil ist!

Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, aforisme 327 (Nietzsche, 1999 III: 555)

1 • De expressieve lach

Een jaar voor hij in de nacht van 4 november 1908 zelfmoord pleegde, schilderde de Weense expressionist Richard Gerstl een indrukwekkend *lachendes Selbstbildnis* (1907). In laatimpressionistische en pointillistische kleurvegen van gele en rode oker, bruin en zwart zette Gerstl een personage neer dat met open mond een rij witte tanden blootlacht. Het is een welgemeende lach, de ogen zijn lichtjes toegeknepen, de wangen zijn in een lachrimpel geplooid. De lange hals en naakte oren maken het portret ontwapenend. De schilder heeft alle pretenties laten varen. Hij draagt een kraagloos hemd en eenvoudig vest. Zijn hoofd is kaalgeschoren. De schouders hangen af. Hij heeft een clowneske uitdrukking. Het is een van de weinige lachende zelfportretten in de geschiedenis van de schilderkunst.¹

Aan dit schilderij, dat in de Österreichische Galerie Belvedere in Wenen hangt naast de indrukwekkende collectie Klimt, is niets symbolisch. De *Ausdrucks-kunst* van Gerstl laat de lach opwellen. Het schilderij is haast auditief. Gerstl moest niets hebben van de secessionistische manier van schilderen. Vincent van Gogh en Edvard Munch waren zijn voorbeelden. Zijn schilderwerk moest een existentiële diepte peilen.

Wat is de existentiële ervaring van het *lachendes Selbstbildnis*? De schetsmatige biografische informatie over Gerstl laten nervositeit en ontredde vermoeden. (Breicha, 1991: 54) Gerstl is een jongeman die in zijn schilderkunst op zoek is naar zichzelf. De tientallen zelfportretten die hij schilderde en fotografeerde, tonen erg verschillende personae. Het *lachendes Selbstbildnis* is een van de sterkste, maar ook een van de moeilijkst leesbare.

Over de datering bestaat discussie. De monografie van Otto Breicha over Gerstls zelfportretten plaatst het in 1907, maar volgens de Österreichische Galerie Belvedere schilderde Gerstl het in 1908, net voor zijn zelfmoord. Dat maakt er een heel ander schilderij van: het zelfportret van een gedesintegreerde geest die kort daarop zijn aantekeningen en brieven verbrandde (maar niet zijn schilderijen, (Breicha, 1991: 7) zichzelf een roestig keukenmes in de borst stak en zich voor een spiegel ophing. In de zomer van 1908 had Gerstl een turbulente liefdesaffaire met Mathilde Schönberg, de vrouw van de componist Arnold Schönberg, zijn vriend. Na enkele maanden getouwtrek, waarbij Mathilde eerst bij hem in Wenen was komen wonen, besloot ze toch terug te keren naar

¹ Het bekendste lachende zelfportret is de *Lachende oude man bij zijn schildersezel* van Rembrandt van Rijn uit 1668–1669, waarbij Rembrandt zichzelf lijkt te schilderen als de mythische schilder Zeuxis die lacht terwijl hij het portret schildert van een lelijke oude vrouw en zo hard moet lachen dat hij ervan stikt en sterft. De opmerkelijke samengang van de lach en de dood komt later uitgebreider aan bod.



Richard Gerstl, "Lachendes Selbstbildnis", 1907 of 1908. Olie op karton.
Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

Schönberg en hun kinderen. Gerstl verloor zijn geliefde, zijn vriend, en was verbannen uit de artistiek belangrijke Schönbergkring. Hij bleef vereenzaamd, veracht en neurotisch achter. Het leidde tot een inzinking.

Maakte Gerstl zijn lachend zelfportret na die turbulente zomer, dan documenteerde hij zijn mentale desintegratie in disharmonieuze ruwe kleurtoetsen. Gerstl werd ontoerekeningsvatbaar. Zijn lach toont hoe hij zijn controle en zelfbewustzijn verliest. De lacher is verdwaasd. De waanzin rukt op. Hij vergeet zichzelf, is radeloos en onredelijk. Deze lach is geen bevrijding maar een mentaal gevangenschap. De lach is een aberratie.

Maar wat toont het schilderij? Gulheid door de open mond, overgave door de pose, illusieoosheid in de ogen. Gerstl lacht expressief en onacademisch met zichzelf en de toeschouwer moet aanstekelijk meelachen. Hier is een schilder die zichzelf niet met verachting, misprijzen of spot portretteert. Zijn werk is geen ongecontroleerde uitbarsting. Hij schilderde een menselijke lach, die als schilderij een directe esthetische ervaring geeft. Gerstl gaat een genadeloze confrontatie met zichzelf aan in de opperste staat van zelfbewustzijn. Hij onthult zich in zijn pose. Kwetsbaarder kan hij zichzelf niet schilderen. Wie zo lacht, neemt zijn tragedie niet meer ernstig. Hij beantwoordt de wanhoop met een lichamelijk plezier.

Dagen – of, afhankelijk van de datering, een jaar – na de voltooiing van dit zelfportret werd Gerstl blijkbaar toch weer door de ernst verpletterd. Ik kies ervoor om te denken dat dit zelfportret een ultiem moment van luciditeit is, en niet een crisis van neurose en waanzin.

Een studie van de lach kan nooit de affiliatie uit het oog verliezen die de lach heeft met het absurde, verlorene, pessimistische, bittere, agressieve, dominante, gewelddadige en inperkende. Dat is de onmiskenbare duistere zijde van de lach die zich schijnbaar verkneukt in de betekenisloosheid. Maar ik stuur aan op een ander, betekenisgevend idee van de lach. Dat is niet een lach die tegenovergesteld is aan het pessimisme en die de radeloosheid te lijf zou gaan met optimisme en vrolijkheid, met een geloof in de toekomst en in de goedheid en de doelgerichtheid. Het is een lach die de demonische impulsen aanwendt om verlangens, poses en ambities te ontmaskeren en zo helderder te zien. Hoe is het te verklaren dat die ontmaskerende luciditeit een grote komische kracht bezit?

2•De lachende ervaring

In dit eerste hoofdstuk ontwikkel ik het idee dat de lach een inzicht kan opleveren en probeer ik te omschrijven welk soort inzicht dat kan zijn. Ik betoog

dat er bij de lach meer aan de hand is dan dat hij via het 'lage' lichamelijke plezier een uitweg biedt voor een onoplosbare 'hoge' mentale spanning. Ik bespreek eerdere hypothesen over hoe de deflatie van de lach toch gepaard kan gaan met een vorm van cognitie en dus met een oordeel, ook over belangwekkende zaken. Onvermijdelijk mondt dit uit bij de vraag naar de waarde en waarachtigheid van dat lachende inzicht – kan de lach iets anders zijn dan een verdwazing, een droom, een irrealiteit?

Er zijn heel wat argumenten tegen de veronderstelling van inzicht bij de lach: de urgentie waarmee de lach uitbarst, de passieve rol waarin hij de lacher duwt, de oncontroleerbaarheid, zijn gebrek aan mate, maar vooral zijn niet-talige karakter. Lachen luidt het einde in van het praten. Lachen is gevat worden, *une manière d'être pris par le rire*. Wie lacht is niet meer reflexief en doet niet meer aan zelfreflectie. Bij het lachen geeft de gecontroleerde geest zicht over aan het ongecontroleerde lichaam.

Dit heeft de afwijzende houding tegenover de lach gevoed. Hij pleegt een inbreuk op de principes die de rede en de logica schragen – tegensprekbaarheid, exclusiviteit, individualiteit en gelimiteerdheid. De lach zou loutere transgressie zijn, betekenisloze subversie. De lach zou slechts de tijdelijke anarchie van het wilde en exuberante bieden, het oncontroleerbare, excentrieke, dat wat hoort bij het donkere irrationele, dat wat de redelijke mens dacht overwonnen te hebben. De lach is daarom vaak beschreven als een afwezigheid, een negatie en een subversie. Zowel op ethische als esthetische gronden is hij afgewezen als een tekort en een onvolmaaktheid, als het lelijke, mismaakte, misvormde, abjecte en minderwaardige. Lachen is het voorrecht van de dwazen.

We zullen zien dat die *agêlastes* de lach schromelijk onderschatten. Maar op zeker één punt hebben ze natuurlijk gelijk: de lach begint waar de ratio eindigt. De lach is als een golf die de lacher overspoelt. Hoe valt dat te rijmen met enig inzicht?

Om de lach een epistemisch inzicht te kunnen toeschrijven, is een ruimer begrip van cognitie (letterlijk: kenvermogen) nodig dan het zelfreflexieve denken in taal en in stellingen.² Ik vertrek in deze studie vanuit de ervaring van de lach. Die ervaring, die niet te herleiden is tot het enge segment van de verbale grap of

² Martha Nussbaum neemt een gelijkaardig standpunt in tegenover emoties, die zij een vorm van cognitie noemt, een inschatting en een waardeoordeel. "Ik noem mijn standpunt daarom een 'cognitief-evaluatief' standpunt en soms, korter, een 'cognitief standpunt'. Met 'cognitief' bedoel ik hier echter alleen maar 'betrokken bij het ontvangen en verwerken van informatie'. Ik impliceer dus niet dat er ingewikkelde afwegingen of berekeningen plaatsvinden en zelfs niet dat er sprake is van reflexief zelfbewustzijn." (Nussbaum, 2004: 34) Deze stelling, die indruist tegen het gangbare begrip van emotionaliteit en die ze een neoplatonische stelling noemt, vormt bij Nussbaum het vertrekpunt voor een uitgebreide antropologische en psychologische studie over de emoties.

humor, vormt ook bij de literatuurhoofdstukken telkens het vertrekpunt. Waarover gaat deze lachende ervaring, en wat houdt ze in? Om niet onmiddellijk in de paradoxen te verzanden waarin de beschouwingen over de lach vaak geklemd zitten – het schijnbare onderscheid tussen ervaring, perceptie, interpretatie en reflectie, tussen de echte realiteit en een valse ervaring ervan – stel ik voor om te beginnen bij het idee van de lach als een *mode of experience*, een ervaringsmodaliteit. Dat concept, dat Michael Oakeshott heeft ontwikkeld in zijn standaardwerk *Experience and its Modes* (1933), ligt uit het gangbare parcours. Maar Oakeshott dicht op een relatief eenvoudige manier de kloof tussen realiteit en perceptie, tussen de realiteit zoals ze zou zijn en zoals we ze ervaren. Een ervaring is voor Oakeshott een ideeënwereld, ze is concreet en individueel. “And the condition of a world of ideas satisfactory in experience is a condition of coherence, of unity and completeness. Further, the world of experience is the real world; there is no reality outside experience. Reality is the world of experience in so far as it is satisfactory, in so far as it is coherent.” (Oakeshott, 1994: 69)

De lach lijkt te zondigen tegen de wetmatigheden van coherentie, eenheid en volledigheid, maar niet in de betekenis waarin Oakeshott ze gebruikt. Ervaring is een eenheid omdat we bij voorbeeld geen onderscheid maken tussen het ervaren en wat wordt ervaren. De ervaring is ook een eenheid omdat ze niet opgedeeld wordt in perceptie, sensatie, reflectie, wil, gevoel, of intuïtie. Dat onderscheid kan in abstractie wel gezocht worden, zegt Oakeshott, maar het is nooit een definitief feit. (1994: 11) Want alle ervaring behoort tot de gedachten en oordelen, tot het bewustzijn. “Thought or judgement, as I see it, is not one form of experience, but is itself the concrete whole of experience.” (Oakeshott, 1994: 11) Oakeshott betwist dat perceptie of sensatie het oordeel of de gedachten vooraf gaat, omdat elke perceptie meteen een oordeel inhoudt. En hij betwist het onderscheid tussen pure, oorspronkelijke data – de realiteit – en de ervaring van die data/realiteit; net als de pragmatici verwerpt hij die correspondentietheorie: “the view [...] that in experience the world achieved is an interpretation of the world given, implies a fixed and persisting datum distinguished from and set over against an interpretation or translation of it.” (Oakeshott, 1994: 31) Elke realiteit in bewustzijn – hoe anders die realiteit te concipiëren? – is een realiteit in ervaring. “No separation is possible between reality and experience. Reality is experience and is nothing but experience.” (Oakeshott, 1994: 54)

De lach, als een *mode of experience*, hoeft dus niet meer te worden gediskwalificeerd als een vervorming van de realiteit, een vlucht uit het werkelijke, als een ziekelijke op plezier beluste irrealiteit. Hoe kortstondig ook, de lach kan een autonome en volledige, coherente ervaringswereld zijn. De lachende ervaring is dus geen aparte wereld die niets met de échte wereld te maken heeft: “A mode of experience is not a separable part of reality, but the whole from a limited

standpoint. It is not an island in the sea of experience, but a limited view of the totality of experience. It is not partial (in the literal sense), but abstract.” (Oakeshott, 1994: 70)

De lachende ervaring heeft hetzelfde ‘realiteitsgehalte’ als andere ervaringen. Zoals elke andere ervaring verandert de lachende ervaring voortdurend wat zich aandient. “The given in experience is given always in order to be transformed. [...] From the given as such, we always turn to what is to be achieved.” (Oakeshott, 1994: 29) De lach brengt die transformatie teweeg met een grote gretigheid. De lach groeit uit een ondogmatische en oneerbiedige kijk die nieuwe en onverwachte ervaringen mogelijk maakt. Het is niet overdreven om te stellen dat de transformatie (van een ernstig naar een komisch inzicht) de essentie uitmaakt van de lachende ervaring. Die transformatie versterkt Oakeshotts ondogmatisch realisme: Elke *mode of experience* streeft naar een ideeënwereld die coherent, eengemaakt en volledig is. De volledigheid en coherentie van een bevredigende ervaring is bovendien niet arbitrair of onbestendig. En toch is die ervaring slechts voorlopig, want elke ervaring streeft naar een grotere graad van eenheid, volledigheid en coherentie. Elke ervaring is zich met andere woorden bewust van haar relatieve waarde. Het is een voorstelling die de weg effent voor het wereldbeeld van Bakhtin (in hoofdstuk 2) over het nooit voltooide karakter van kennis, en de rol die de lach kan spelen als doorbrekende kracht om de limieten te reveleren van alle gesloten, definitieve en autoritaire systemen die zich objectief en dus zonder limieten wanen.

Oakeshott zelf heeft het niet over de lach. Hij behandelt drie soorten ervaringswerelden, de wetenschappelijke, historische en praktische ervaring; het zijn grote ervaringswerelden en gedachtewerelden die van een heel andere orde zijn dan de komische ervaring. Oakeshott legt er criteria voor op (bijvoorbeeld dat die ervaring een uitgebreide wereld van gedachten moet omvatten, (Oakeshott, 1994: 90–91)) die niet opgaan voor de veel directere en beperktere komische *mode of experience*. Elke ervaring neigt volgens Oakeshott naar een ideeënwereld met een grotere graad van coherentie, eenheid en volledigheid, “a given world or unity of ideas is reorganized into a closer unity”. (Oakeshott, 1994: 30) Ook dat gaat niet zonder meer op voor de lachende ervaring, die alleen in afgeleide versie (waarbij de lach dan gekristalliseerd is tot een filosofische of literaire houding) reflexief kan zijn, en waarvan de coherentie niet aan dezelfde ‘logische’ criteria voldoet als andere ervaringswerelden. Verderop in dit hoofdstuk komen andere beschrijvingen aan bod van de verhouding tussen de lachende en andere ernstige ervaringswerelden, zoals de *provinces of meaning* van Alfred Schutz. Schutz maakt een onderscheid tussen een *paramount reality* en *finite provinces of meaning*, wat toelaat om een beperkte *mode of experience* zoals het komische te kwalificeren.

Conceptueel en terminologisch is het bij de beschrijving van de lach en het lachwekkende dansen op een slappe koord. Over de lach heerst een Babylonische spraakverwarring. Het lachwekkende wordt getypeerd als het *humoristische*, het *komische* of het *grappige*, (klassiek in Freud, 1988) maar over wat humoristisch en wat komisch is, bestaan haast evenveel meningen als er auteurs zijn. Het komische is soms het rationele, dan weer het sociale facet van de lach, of het diepzinnige in tegenstelling tot de lichtere humor. Humor is soms een houding, (Hoffmann, 1985) of een eigenschap, (Wickberg, 1998) een sociale strategie, (Camfield, 1997) soms is het een algemene klasse (O'Neill, 1990) waaronder fenomenen horen zoals ironie en parodie, het groteske en burleske, satire en slapstick. Of humor kan een vorm van ironie zijn (zoals bij Lang, 1988). Humor heeft natuurlijk zijn etymologische, culturele en sociale geschiedenis (Bremmer en Roodenburg, 1997, Wickberg, 1998).

Ik heb het onmiskenbaar over de komische lach, de lach die voortkomt uit een lachwekkende *décalage*. Met de 'lach' bedoel ik niet alleen de louter handeling, het moment van het lachen, maar ook overdrachtelijk de lachende filosofische en literaire houding, de komische houding. Daarom gebruik ik 'lach' en 'komisch' doorgaans als synoniemen, waarbij ik het komische als een abstractere, structurelere en cultureel vormgegeven verwerking van het grappige beschouw. Ik vermijd het gebruik van 'humor'. 'Humor' wordt meestal gebruikt om een welbepaalde verschijningsvorm (humor als performance, als georganiseerde lach of als sociale lach, vooral de talige grap) van het komische aan te duiden, hoewel veel studies dat onderscheid niet zo nauw nemen. Maar omdat ik de lach in de specifieke omgeving van de roman onderzoek, en dus niet op het terrein kom van het sociale of linguïstieke functioneren van de lach, hoef ik de lach niet nodeloos op te splitsen in een komische en een humoristische lach.

De terminologie waarmee ik de lach in de roman wil analyseren, verduidelijk ik in hoofdstuk 3. Op basis van het poëtische werk van Bakhtin schuif ik daarvoor parodie en het groteske naar voor. Ik beschouw parodie en groteske als de belangrijkste literaire strategieën waarin de romaneske lach gekristalliseerd is. Het ironische, satirische of burleske reduceer ik tot mogelijke intenties van het parodistische of groteske. Ze zijn perifeer voor de lachende ervaring die ik wil beschrijven.

Dit eerste hoofdstuk is niet opgezet als (historisch) overzicht van theorieën over de lach.³ Evenmin heeft het aandacht voor cultuurgeschiedenissen van de lach,⁴ laat staan dat het een synthese wil geven van taalkundig, klinisch, sociologisch, antropologisch, psychologisch, neurologisch of medisch onderzoek.⁵ Dat onderzoek is de voorbije jaren in een stroomversnelling gekomen zodat er zelfs sprake kan zijn van een recente wetenschappelijke discipline die klaarheid probeert te scheppen over de fysiologie van het komische, over het sociaal en

psychologisch functioneren van de lach, het neurologisch en fysiologisch functioneren, over taalkundige eenheden, over de medische gevolgen van de lach.⁶ Dat onderzoek kan zich maar geleidelijk aan het stigma op de lach onttrekken. "This is the kind of work that should have been done 300 years ago. There may be no other area of human behaviour where so many important questions remain unsolved and where it is still possible to do research with only pen, paper, and patience." (Provine, 2000: 4)

Maar niet tot die functionele benaderingen van de lach richt ik mij, al bieden ze dan bijvoorbeeld een technisch jargon voor kwesties als incongruentie en cognitie.⁷

Maar dat jargon leidt meteen te ver van de kwestie die voorligt, de vraag of een lachende houding een inzicht kan bijbrengen, waarbij onderhuids de vraag sluimert of de lach tot een groter realisme kan leiden. Dat is een filosofische vraag. Daarom richt ik mij in dit eerste hoofdstuk tot een aantal klassieke filosofische teksten over de lach en tot recentere variaties daarop. Ik lees ze partieel, vanuit de vraag wat ze kunnen verhelderen over de 'epistemologie' van de lach.

3 Voor een geschiedenis van de filosofie van de lach zie bijvoorbeeld Marc Chapiro (*L'illusion comique*, 1940), Francis Jeanson (*Signification humaine du rire*, 1950), Charles Lalo (*Esthétique du rire*, 1949), Paul Lauter (*Theories of Comedy*, 1964), D.H. Monro (*Argument of Laughter*, 1963), John Morreal (*Taking Laughter Seriously*, 1983; en *The Philosophy of Laughter and Humor*, 1987), Daniel Wickberg (*The Senses of Humor. Self and Laughter in Modern America*, 1998).

4 Zoals van Daniël Ménager (*La Renaissance et le rire*, 1995), Dominique Bertrand (*Dire le rire à l'âge classique*, 1995), Siegfried Jäkel en Asko Timonen (ed.) (*Laughter Down the Centuries*, 1994, vooral over de oudheid), Michael Screech (*Laughter at the Foot of the Cross*, 1999), of het gedetailleerde en encyclopedische werk van Johan Verberckmoes (*Schertsen, schimpen en schateren*, 1998, over de zestiende en zeventiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden).

5 Een degelijke synthese bieden bijvoorbeeld Antony J. Chapman en Hugh C. Foot (*Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*, 1976), Paul McGhee en Jeffrey H. Goldstein (*The Psychology of Humour*, 1983), Robin Andrew Haig (*The Anatomy of Humor: Biopsychosocial and Therapeutic Perspectives*) of Robert C. Provine (*Laughter: A Scientific Investigation*, 2000).

6 Met eigen tijdschriften als *Humor*, *International Journal of Humor Research* (sinds 1988) en *Humoresques* (sinds 1990).

7 Het linguïstische onderzoek van humor is de voorbije twee decennia bijvoorbeeld sterk cognitief georiënteerd, zoals de twee belangrijkste taalkundige theorieën van humor aangeven: de Semantic Script Theory of Humor (SSTH) van Victor Raskin en de General Theory of Verbal Humor (GTVH) van Salvatore Attardo en Victor Raskin die cognitieve psychologische modellen van humor ontwikkelen via semantische analyses van creatieve en humoristische taal. (Zie bijvoorbeeld Brône en Feyaerts, 2004: 361–372.)

3 • Een knieval van de geest

De lach wekt wantrouwen omdat hij met zijn lichamelijkheid connotaties oproept van val en degradatie. Het plezier van de lach gaat gepaard met een verlies. Meer zelfs, het lijkt veroorzaakt door dat verlies. Het rationele subject ondergaat tijdens het lachen een danige metamorfose. Wat gebeurt er bij de lach?

De lach drukt veelsoortige en tegenstrijdige sentimenten uit. Er is de lach van de overwinning en de controle, van de suprematie en de macht, de lach van de onderwerping en de overgave, van de schaamte en de hopeloosheid; er is een lach die terechtwijst en veracht, maar ook een sociale lach die welwillendheid, openheid en begroeting aangeeft. In de meeste gevallen is die lach beheerst, de lacher kan hem naar believen intensifiëren, afzwakken of stoppen. Hij dient als een efficiënt communicatief gebaar. Wie deze lach wil bestuderen moet zich toeleggen op communicatieprocessen en sociale interactie.⁸

De lach die op een komisch inzicht volgt, is van een heel andere kaliber. Hij schakelt de wil uit en breekt met een oncontroleerbare kracht en intensiteit los. Hij manifesteert zich ongeacht de overtuiging of de sociale conventie en neemt je helemaal in beslag. De lach geeft het lichaam autonomie. Hij is soeverein.

Als fysiologisch proces is de lach precies te omschrijven: "It consists of spasmodic contractions of the large and small zygomatic (facial) muscles and sudden relaxations of the diaphragm accompanied by contractions of the larynx and epiglottis. Laughter differs from smiling simply in that the smile does not interrupt breathing." (Holland, 1982: 76) Vijftien gezichtsspieren trekken het gezicht in een lachgrijns. Verder is zowat het hele lichaam erbij betrokken, in totaal 400 spieren. Het hartritme versnelt, niveaus van epinephrine en norepinephrine stijgen, de bloeddruk stijgt en zakt dan snel, galvanische huidreacties fluctueren, het middenrif trekt krachtig samen en stuwt abdominaal, de buik schokt, handen slaan op de dijen, spieren spannen en ontspannen zich ritmisch, de pupillen reageren, de ogen tranen, de stembanden trekken snel samen, in extreme gevallen begeven de sluitspieren het.⁹ De lach palmt het lichaam volledig in, zodat het niet meer in staat is zelf de meest primaire functies te vervullen – het loopt leeg.

⁸ Of hij moet psychopathologisch of pathologisch onderzoek doen, omdat de lach het gevolg kan zijn van ziektes als Alzheimer of multiple sclerose; of een neurologische lach, een epileptische, hemiplegische (door eenzijdige verlamming), hypothalamische of pseudo-bulbaire lach; of een psychiatrische lach, een hysterische, schizofrene, hallucinogene, of manische lach; of een toxische lach, opgewekt door cocaïne, amfetamines, overdadige alcohol, hasj, door manische en hypomanische medicatie. (Smadja, 1993: 48–52) De lach ontsteekt zonder aanwijsbare aanleiding, vaak ongepast, typisch in situaties waar de reactie er een van ernst, boosheid of teleurstelling zou moeten zijn, en hij woekert onbedwingbaar. Dit soort lach is een aandoening en geen uiting van plezier. Dit medische luik van de snel groeiende medische discipline over de lach, laat ik links liggen.

In zijn fenomenologische studie van het lachen en het wenen neemt Helmuth Plessner die soevereiniteit als vertrekpunt om een essentieel aspect van de lach te exploreren dat in de traditionele filosofische beschouwingen natuurlijk wel opgemerkt werd maar grotendeels onaangeroerd bleef: “De mens vervalt erin, hij vervalt – in het lachen, hij laat zich vallen – in het wenen”, observeert Plessner. Lachstuipen zijn “onbeheerste en ongevormde uitbarstingen van het om zo te zeggen verzelfstandigde lichaam”. (Plessner, 1965: 36) Wie lacht “geeft daarin antwoord op iets, maar niet in een vorm die hiermee in overeenstemming is, die men gelijk zou kunnen stellen met de bouw van de taal, het mimische gebaar, de geste of handeling”. (Plessner, 1965: 36) De lachende mens heeft dus geen controle meer over het antwoord dat hij geeft. De lach maakt hem niet langer een willend maar alleen nog een reagerend wezen dat in de greep is van zijn eigen materialiteit. Het lichaam manifesteert zich, het instrumentele wordt het sturende. Lachen heeft veel gemeen met verschijnselen zoals blozen, braken, verbleken en andere processen die verregaand onttrokken zijn aan de invloed van de wil. Wanneer die verschijnselen zich voordoen, is er geen alternatief meer: “Men lacht en weent alleen in situaties, waarop geen ander antwoord te geven is.” (Plessner, 1965: 158) De komische lach is niet vrijblijvend.

De lach haalt een merkwaardige dualiteit naar de oppervlakte. In de lach ervaart de mens bijzonder acuut de breuk tussen het rationele bewustzijn en het lichamelijke bewustzijn, of in de termen van Plessner tussen een innerlijkheid en een fysieke extensie, tussen een “zich” en een “zichzelf”, tussen het bewoonde en het beheerste lichaam. In Plessners filosofische antropologie bewijst de lach de *excentrische positie* van de mens: hij staat tegelijkertijd in de wereld en is aan de wereld ontheven, hij heeft niet louter een lichaam, maar is evenmin louter een lichaam. Wie valt of struikelt, zich onhandig gedraagt of onbenullig voor de dag komt, ontdekt plotseling dat hij de gevangene van zijn lichaam is. “En in het verlies van de beheersing over zichzelf en zijn lichaam blijkt hij een wezen te zijn, van tegelijk bovenlichamelijke aard, dat leeft in een gespannen verhouding tot zijn fysieke existentie, waaraan het geheel en al gebonden is.” (Plessner, 1965: 36) Dat is een menselijke conditie, dieren hebben er geen last van. Ze kunnen dan ook niet lachen.

⁹ “Au cours du rire, les cordes vocales réalisent des mouvements rapides d’abduction-adduction synchrones de la motricité diaphragmatique. Le pharyngolarynx est aussi animé de mouvements, ceux-ci étant verticaux et antéropostérieurs rythmés par les vocalisations et synchrones de l’activité vélaire composée de mouvements rapides et saccadés du voile du palais et des piliers postérieurs. Tandis qu’à chaque reprise inspiratoire s’ouvre le rhinopharynx.” (Smadja, 1993: 81)

Lachen leidt tot een verlies van zichzelf. In de lach wordt een essentiële disharmonie van het bestaan duidelijk. (Lash, 1948: 115) De lachende mens wordt in de greep van zijn materialiteit geduwd. De lacher levert zich over aan de expressiviteit van zijn animale wezen, hij hapt naar adem, traant, slaat zich op de billen, laat zijn buik schokken. Met zijn zelfbeheersing verliest de lacher zijn individualiteit en zijn uniciteit, zijn aanspraak op onherhaalbaarheid en onvervangbaarheid, zijn zorgvuldig opgebouwd evenwicht en harmonie. Hij wordt een automaat, beheerst door een zichzelf herhalend mechanisme, op en neer gaand als een duiveltje in een doosje. Zoals we bij Bergson zullen zien, is die combinatie van rigiditeit en leven een basisrecept voor het komische.

Door te lachen, wordt de mens dus zelf komisch. Het komische blijkt een spiegel. In de uitwerking van de lach toont zich wat de lach veroorzaakt heeft. Die correspondentie-idee is al sinds Kant (*Kritik der Urteilskraft* (1790)) een thema. Het lichaam dat heen en weer schudt, de longen en stembanden die ritmisch samentrekken, het is volgens Kant slechts de lichamelijke imitatie van een geestelijke waarneming, een waarneming van het komische. René Girard erkent in de lach het mimetisch verlangen en het verlangen tot mimeze dat hij als basisdrift leest van de grote romanpersonages, van tragische personages, en eigenlijk van het hele menselijke handelen. "As I laugh, I mimic and repeat the whole process I have been watching, both the attempt to establish mastery and its failure, both the dizzying feeling of superiority and the loss of balance that comes with the dizziness, the disintegration of self-control that is always creeping upon us in the wild reactions and uncontrolled convulsions of laughter itself." (Girard, 1978: 129)

De lach zelf kan ons als fysieke ervaring daarom iets leren over de tendensen van het komische. De mens wordt erin ontmaskerd als een gespleten wezen, en vooral zijn aspiraties naar het hogere, abstracte, verhevene worden getoetst aan zijn lichamelijke realiteit. Die lichamelijkheid ondergraaft de individualiteit en autonomie die de mens nastreeft. De komedie is daarin genadeloos, stelt Girard. Ze is subversiever dan tragedie. Komedie en tragedie kennen dezelfde impulsen, tot hun catharsis toe. Ze willen iets uitdrijven. Maar de tragedie blijft de individuele held trouw, "tragedy demands that we take the individuality of heroes seriously", (Girard, 1978: 125) ook al wordt de held verpletterd door het laaghartige noodlot, de wraaklust van de goden, of zijn eigen menselijke conditie. Komedie is daarentegen een structureel patroon dat de individuele reactie uitwist. "The structural patterns of the comic, therefore, deny the sovereignty of the individual more radically than either god or destiny." (Girard, 1978: 125) In een komedie blijken de menselijke autonomie en zelfbeschikking een illusie. Want wat is komedie voor Girard? "An individual is trying to assert upon his environment

what he takes to be his own rule. We laugh when this pretention is suddenly and spectacularly shattered. Impersonal forces are taking over. In the crudest forms of comedy, these impersonal forces may simply be those of gravity.” (Girard, 1978: 126) We lachen om die bedreiging die ook ons belaagt, van ons af te houden. Maar door te lachen, vallen we toch in die val waar we de andere in zagen verdwijnen. Aan de ontmaskeringen van het komische is niet te ontsnappen. Het komische bekroont geen winnaars. Het is een bijzonder interessant argument tegen de wijdverbreide superioriteitstheorie die, zoals ik verderop aantoon, het lachen reduceert tot een uiting van macht.

Stilaan vormt zich de basis voor wat kan uitgroeien tot een bijzonder negatief beeld van het komische: de lach luidt het einde in van het denken waarbij het lichaam in een zuivere stimulusreactie reageert. De lach wijst de mens op zijn verscheurdheid. Die mens lacht omdat hij anderen hun autonomie en de controle over zichzelf zag verliezen, maar door te lachen imiteert hij dat verlies.

Onvermijdelijk komen we zo uit bij de satanische lach van Baudelaire: De lach is een val uit de goddelijke gratie, hij herhaalt de zondeval. “Le rire humain est intimement lié à l’accident d’une chute ancienne, d’une dégradation physique et morale.” (Baudelaire, 1923: 373) In de lach wordt de goddelijke perfectie gedegradeerd. De zwakte en onwetendheid halen de bovenhand. Overigens zag Baudelaire al de parallellie tussen de effecten en de oorzaken van de lach – zwakte spiegelt zich aan zwakte, de kloof tussen de lacher en degene met wie hij lacht wordt gedicht en beiden gaan tenonder: “J’ai dit qu’il y avait symptôme de faiblesse dans le rire; et, en effet, quel signe plus marquant de débilité qu’une **convulsion nerveuse**, un **spasme involontaire** comparable à l’éternuement, et causé par la vue du malheur d’autrui? Ce **maleur** est presque toujours une faiblesse d’esprit. Est-il un phénomène plus déplorable que la faiblesse se **réjouissant de la faiblesse?**” (Baudelaire, 1923: 377 [eigen nadruk])

Maar Baudelaire's theologische tirade tegen de zwakte van de lach is interessanter dan ze op het eerste gezicht lijkt. Ze leidt tot een dubbelzinnige conclusie. De lach impliceert voor hem verleiding, lust en zinnelijkheid. De lach valt eenheid, totaliteit en absoluteit af. Daarom is hij satanisch. “Aux yeux de Celui qui sait tout et qui peut tout, le comique n’est pas.” (Baudelaire, 1923: 372) Baudelaire bedenkt dit naar aanleiding van een citaat van, zo vermoedt hij, Joseph de Maistre, die schreef: “Le sage ne rit qu’en tremblant.” De wijze – “celui qui est animé de l’esprit du Seigneur”, maar evengoed een naar absoluteit strevende filosoof – vreest de lach, zoals hij mondaine vertoningen vreest, en “la concupiscence”, de zinnelijke lust. “Il s’arrête au bord du rire comme au bord de la tentation.” (Baudelaire, 1923: 372)

Met zijn zwakte en onwetendheid doorbreekt de lach het zuivere, absolute, alwetende, reine, naïeve. De lach kant zich dus tegen het totale en het goddelijke, en toont zich als het door en door menselijke, het door erfzonde, tekort en zwakte getekende mensdom. Dat heeft repercussies voor de aard van het lachwekkende. Het krijgt geen kans in een toestand van perfectie en absoluutheid; het heeft nood aan barsten, onvolkomenheden en tegenstrijdigheden, aan onwetendheid en zwakheid.

Voor wie het goddelijke nastreeft als ideaal, is de lach 'monstrueus', "un élément damnable". (Baudelaire, 1923: 374) Dat brengt Baudelaire bij het menselijke: "Le rire est satanique, il est **donc** profondément humain." (Baudelaire, 1923: 379 [eigen nadruk]) Als menselijke uiting is de lach "l'expression d'un sentiment double, ou contradictoire", (Baudelaire, 1923: 383) want ook Baudelaire kan niet ontkennen dat de lach soms vreugde opwekt, vreugde die niet alleen komt uit een vals gevoel van superioriteit. In dat dubbele en gespletene ligt ook een kans tot zelfverheffing. Want de meest verlichte lacher is hij die kan lachen met zijn eigen val: "Soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi*." (Baudelaire, 1923: 380) Zo iemand is zeldzaam, waar- schuwt Baudelaire nog. Maar het plaatst de lach in een ander licht. De lach is een inbreuk tegen het goddelijke, maar precies daardoor biedt hij een sleutel tot de menselijke complexiteit. Hij stimuleert zelfs, in een zeldzaam geval, zelfbewust- zijn over de gespleten menselijke conditie en beperktheid.

Ook bij Girard is het komische en het onderuithalen van de aspiraties van het individu waarop het komische aanstuurt lang niet alleen negatief. Vanuit het quasi-goddelijke standpunt van de soevereine ratio, vanuit het denken dat zichzelf tot onwrikbaar centrum van de werkelijkheid heeft uitgeroepen, betekent lachen een falen. Maar dat is niet het enige standpunt. Want waarom huilen we niet met die degradatie – "why do we keep on laughing as we do, why do we like laughter, why is it pleasurable?" (Girard, 1978: 130) Omdat we zelf ambivalent staan tegenover de soevereiniteit van het cogito, "toward everything we call our 'self', our 'ego', our 'identity', our 'superiority'". (Girard, 1978: 130) De lach biedt volgens Girard de kans om die zelfcontrole en de rigiditeit die ze vergt, tijdelijk af te leggen. Dat lucht op, we kunnen even onbeschermd zijn, dat is niet erg want de komische detente is slechts tijdelijk. Maar niet in de détente zelf, wel in het feit dat ze mogelijk is, huist de echte subversie van het komische: "One might say that Molière's laughter is anti-Cartesian, because it reveals as false the pretensions of Descartes' cogito. No philosophy in the classical sense can understand laughter or account for it because philosophy tries to establish our

mastery as human beings or individuals on unshakable grounds.” (Girard, 1978: 133) De lach maakt de mens dus tot dubbel wezen, hij maakt hem bewust van de rationele pretenties waarmee hij de werkelijkheid probeert te bemeesteren, toont de valsheid van die pretenties aan, maar laat ze overeind. De lach is dus nauw verbonden met het menselijke zelfbewustzijn over zijn existentiële beperktheid en zijn pogingen om die beperktheid voortdurend te maskeren. Het plezier ontstaat uit het spel met die dubbelzinnigheid dat begint bij de val in het lichamelijke. “The paradigm of comic reversal, the fons and origo of all comicality: a being that aspires to sublimity while solidly compact of flesh and bones. [...] A bloodless revolution takes place, turning our scale of values on its head. [...] Hearty laughter is a joyous, a bellowing surrender to the physical, to the mark of our finitude, it’s the joyous awareness of our finitude.” (Gutwirth, 1993: 119)

4•Incongruentie versus superioriteit

Voorlopig lijkt de lach bitter weinig inzicht te verschaffen. Hij breekt los als een oncontroleerbare fysieke reactie, manifesteert zich als een val, put plezier uit de degradatie, en laat de lacher in de greep van zijn schuddende buik. De lach zou de aanleiding weerspiegelen – aspiraties werden onderuitgehaald, controle ging verloren, plotseling traden degradatie en desintegratie op. Alle betekenis lijkt *debunked*. Maar waarom lachen we met die degradatie? Waarom wordt een *mouvement en bas* niet treurig of tragisch maar komisch?

Moderne theorieën van de lach bieden daarvoor in grote trekken twee uiteenlopende verklaringen, de theorie van de superioriteit en de theorie van de incongruentie.¹⁰ De superioriteitstheorie veronderstelt een vergelijking tussen subjecten – een psychologische stellingname bij elke lach. De incongruentietheorie veronderstelt een objectieve vergelijking – een intellectuele stellingname. Ze haalde het overwicht vanaf de 19de eeuw, en is voor deze studie de interessantste. Ik zal Freud volgen in zijn kwalificatie van superioriteit als een van de verschillende tendensen van de lach.

De theorieën houden vanzelfsprekend een grote reductie in van het sociale en psychologische functioneren van de lach. Fijnmazig historisch onderzoek demonstreert hoe de betekenis van het lachen in een cultuur nooit met één functionele typologie verklaard kan worden. Vooral de vreugde van de lach blijkt ongrijpbaar voor het theoretische denken over de lach.¹¹ Om het hedendaagse

¹⁰ De derde van wat een gevestigd theoretisch trio is (Morreall, 1983), de theorie van de verlichting van spanning, is eigenlijk alleen de theorie van Freud (met enkele voorlopers); ze komt later ter sprake.

begrip van de lach te kunnen duiden en de illusie van een ahistorische lach weg te nemen, situeer ik heel summier de context van superioriteit en incongruentie.

De superioriteitstheorie verklaart het plezier in de degradatie met een psychologische gratificatie. Met een korte maar bijzonder invloedrijke passage in *Leviathan* (1651) heeft Thomas Hobbes de *Schadenfreude* van de antieke en middeleeuwse lach naar de moderne psychologie vertaald. "Sudden glory, is the passion which makes those grimaces called laughter." (in hoofdstuk zes van *Leviathan*) We lachen met degradatie omdat we misprijzen, minachting en rond-uit agressie voelen voor wie niet aan de norm voldoet.

De klassieke en middeleeuwse lach was in grote lijnen een "deformity laughter", (Wickberg, 1998: 46 e.v.) een onpersoonlijke lach met het lage, misvormde en afwijkende – in de definitie van Cicero was de lach "the castigation of deformity and disgrace in a not disgraceful way". (Bremmer en Roodenburg, 1997: 31) De geringschatting van het misvormde en minderwaardig komische was een sociale kwestie. (Steward, 1994) De narrencultuur van de late middeleeuwen bleef grotendeels teren op de lachwekkendheid van de uitzonderlijke misvorming, dwaasheid, schunnigheid, schaamteloosheid, lelijkheid en verdorvenheid – dat waren ook de trekken die de fysionomie van het lachen beheersten. (Verberckmoes, 1998: 39–70)

Die terechtwijzende lach, de normbewakende lach van een klasse of gemeenschap, is in de moderniteit een middel tot persoonlijke positionering geworden. Het moderne subject rekent met zijn lach af met zijn medesubject. Hobbes' maatschappelijke visie is mistroostig. De natuurlijke harmonie van de statische, hiërarchische en welgeordende aristotelische wereld is verloren, de middeleeuwse

¹¹ Door de eeuwen heen is bovendien weinig vordering gemaakt in het ontrafelen van de oorzaken en mechanismen van de lach. Revelerend is bijvoorbeeld de omstandige theorie over de lichamelijke werking van de lach van de Spaanse humanist Juan Luis Vives (ca. 1492–1540) in *De anima et vita* (Brugge, 1538). "Ex laetitia et delectatione risus nascitur", schrijft Vives, en volgens Vives is het onbegonnen werk om uit de talloze aanleidingen van de lach één formule te distilleren die het lachen en de vreugde ervan kan verklaren. "Er zijn evenveel oorzaken van vreugde als er zijn van het lachen. De enen lachen om wat ze zien, anderen om wat ze horen, nog anderen om hun gedachten als die aangenaam en vreugdevol zijn, om de goedheid ervan. Of de incongruentie van een gezegde of een daad wekken in ons een vreugde die geschikt is om ons te laten lachen. Dat is het geval als een boos, maar zwak iemand drukdoend gesticuleert en praat; als het om een sterke man zou gaan, zouden we eerder bang zijn. Dat is ook het geval bij een onschuldig, maar misplaatst voorval, bij gekke en grappige praat, bij absurde interpretaties en vragen, bij antwoorden die op een geestige manier de betekenis van het gevraagde verdraaien, bij woordspelingen die iets verkeerd voorstellen, bij gebaren en bij vele andere van dergelijke dingen. [...] Mensen barsten in lachen uit als hun hart tot vermaak verleid wordt door wijn, spelen, liefde, grappige verhaaltjes, samenzang of wulpsheid; als hun gedachten lichtvoetig en ontspannen zijn; als ze zich veilig voelen en hun hart van angst en zorgen verlost is; als ze van uitzonderlijke of buitengewoon nieuwe en ongekende pleziertjes genieten." (Verberckmoes, 1998: 53–54) Vives maakt talloze pertinente opmerkingen over de omstandigheden van de lach (gebrek aan bezorgdheid, vrij van angst en bedreiging, incongruentie, woordspel, oplossen van betekenis in het absurde, enzovoort) die de bedenkingen over de lach tot in de 21ste eeuw bezig houden.

lichamelijkheid is aan banden gelegd, burgers manifesteren zich als strijdbaar en defensief om niet ten onder te gaan in de leeuwenkuil die de maatschappij is. De lach voedt de egoïstische passies en ondersteunt de psychologie van dat vrije individu, hij klinkt als een combinatie van overwinningsapplaus (voor zichzelf) en boegeroep (voor een verliezende ander). “And is caused either by some sudden act of their own, that pleases them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves.” *Ridicule*, *raillery* en *banter*; *raillerie*; *spot* en *hoon* vormen het nieuwe jargon van het komische in de late 17 de en vroege 18de eeuw. De lichamelijke lach wordt een retorische lach, (Bakhtin, 1984: 38 e.v.) het komische verkilt tot het satirische, het verliest zijn vrolijkheid en wordt een wapen in een sociale strijd.

De superioriteitstheorie onderbouwde in de 19de eeuw de burgerlijke satire met haar bestraffende en moraliserende lach. Ze kreeg wetenschappelijke en literaire erkenning.¹² Ze overleefde in de egalitaire 20ste eeuw omdat Bergson ze kleepte in een stichtend sociaal doel – de superioriteit staat in *Le rire* ten dienste van de levende sociale evolutie, de superioriteitstheorie keert terug naar haar klassieke wortels van sociale hygiëne – en omdat Freud ze van het bewuste naar het onbewuste overhevelde – de grap ventileert verdrukte agressie uit het onbewuste, en het superego voelt met zijn humor superioriteit omdat het een dreigende wereld overwint. (Freud, 1988: 269 e.v.)¹³ Psychologen en sociologen wijzen op de wreedheid van ongecensureerde kinderhumor, op de verbannende kracht van karikaturen, de belangrijke rol die de lach speelt bij groepsvorming en bij het definiëren en uitsluiten van buitenstaanders, op humor die zwakken en minderheden aanpakt en aan kracht wint precies omdat ze morele taboes op superioriteit doorbreekt.

¹² Darwin hing ze aan, Baudelaire (“On trouvera au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient. C’est là le point de départ: *moi*, je ne tombe pas; *moi*, je marche droit; *moi*, mon pied est ferme et assuré” (1923: 378)), Stendhal en Alexander Bain, de voorvader van de moderne psychologie. (Zie Borch-Jacobsen, 1988: 28–29.)

¹³ Freud maakt een onderscheid tussen het komische en de humor. Freud noemt het superioriteitsgevoel “niet wezenlijk voor de komische lust”. (Freud, 1988: 219) Subject en object staan vaak samen tegenover een overmachtige buitenwereld, toont Freud aan. De andere speelt nog wel een rol, maar niet omdat we ons met hem meten. (Freud, 1988: 220) Maar veel belangrijker bij Freud is de Witz, en daar speelt de superioriteit wel een belangrijke rol, ze krijgt zelfs een lading agressie mee. De grap laat immers toe om verdrukte gevoelens van (seksuele) agressie te ventileren die in normale sociale verhoudingen niet toegestaan zijn. Bij de humor, ten slotte, is superioriteit zelfs de enige drijfveer, de overwinning van het superego op een dreigende wereld. (Freud, 1988: 269 e.v.)

Niettemin geldt Freuds visie op de lach als sociaal weinig medelevend. “Huizinga’s *homo ludens* is brutally pushed aside here by Hobbes’ *homo homini lupus*”, meent bijvoorbeeld Zijdeveld. (1983: 28) “The superiority thesis received perhaps its most influential, contemporary elaboration in Freudian psychoanalysis, where it was tied to the notion of aggression.” Al komt dat niet meteen in de teksten van Freud zelf tot uiting. “Freud, it should be noted, was rather cautious in his argument in favour of the aggressive nature of humour and laughter. It was his followers [bijvoorbeeld Jacob Levine] who gave it an all-embracing quality.” (Zijdeveld, 1983: 39)

Maar Freud wees ook op andere (seksuele) tendensen die via de lach de censuur omzeilen en voor hilariteit zorgen. Het doorbreken van een taboe blijkt een sterkere drijfveer voor de grappige lach dan het ventileren van de superioriteit zelf.¹⁴ De lach is bovendien veel diversere sociale functies gaan dienen. De rauwe moderne lach is in de negentiende eeuw gedomestikeerd. De sociale verhoudingen zijn gesentimentaliseerd. Intuïtie en emotionele criteria gingen een steeds grotere rol spelen. De maatschappelijk succesvolle lach werd *good humour*, sympathiek lachen, lachen samen met iemand, of begrijpend lachen om zichzelf. Het lachwekkende richtte zich niet meer op de boodschapper, de misvormde nar verloor aan belang, in de plaats kwamen begrippen als “geestigheid” en vooral “humor”, die pas vanaf de 18de eeuw zijn moderne komische betekenis kreeg en vanuit het Engels in de 19de eeuw in andere Europese talen doordrong. (Bremmer en Roodenburg, 1997; Evrard, 1996)

Humor bracht geen macht, maar begrijpend inzicht, niet meer vreugde om een persoonlijk tekortschieten, maar om een intellectueel raadsel. Humor was bij uitstek discursief, “a way of seeing and representing the world that was under control of its self-conscious creator”. (Wickberg, 1998: 35) De abjecte lach werd naar de periferie gedrongen, verfijnde wit deed zijn intrede. Het superieure uitlachen werd het sociabele meelachen. “The historical movement of the meaning of laughter away from the antipathetic response to deformed objects and toward a sympathetic perception of incongruity in the eighteenth and nineteenth centuries was an important context for the cultural redefinition of humor.” (Wickberg, 1998: 8)

De beweging om de essentie van de lach te zoeken in een contradictie, in een incongruentie of in het incompatibele begon in de 18de eeuw. In zijn invloedrijke *Reflections upon Laughter* trekt Francis Hutcheson (1725) van leer tegen Hobbes. Niet inferioriteit doet lachen, zegt Hutcheson, maar “the bringing together of images which have contrary ideas, as well as some resemblance in the principal idea”. (Hutcheson, 1987: 32) De voorbeelden van lachwekkende voorvallen die Hutcheson in zijn *Reflections* geeft, wijzen op wat buiten proportie is, onnodig, te veel, op het samenbrengen van het verhevene en het lage, het waardige en het ordinaire, het spirituele en het materiële, het heilige en het profane.

Hutchesons stellingen vertonen inconsequenties, (Telfer, 1995) maar ze gooien het roer in de beschouwingen over de lach om. Een logisch contrast licht nu op in het hart van het lachwekkende. Een object wordt lachwekkend omdat het

¹⁴ Freud toonde overigens ook aan dat het gevoel van superioriteit niet wezenlijk is voor komische lust. (1988: 219 e.v.)

plotseling verschijnt in een vorm waarin het niet hoort. De romantische schrijvers en denkers volgen het pad van Hutcheson. Coleridge (1811) wijst op een ongewoon verband,¹⁵ een wanverhouding,¹⁶ een tegenstelling.¹⁷ De Duitse romantici (Lessing, Herder, Schiller, Richter, de Schlegels) specificeren het komische contrast als de tegenstelling tussen hoop en wanhoop, liefde en haat, spiritualiteit en sensualiteit. (Steward, 1968: 459)

“The essence of the laughable is the incongruous”, stelt William Hazlitt in *Lecture on Wit and Humour* (1819). Vanaf de negentiende eeuw wordt incongruentie als benaming van dat logische contrast de grootste gemene deler voor de meeste bedenkingen over de lach en het komische. Het komische wordt een formalistisch spel met semantische of logische tegenstellingen en ongerijmdheden, zonder veel psychologische of sociale inhoud. Hazlitt probeert zowel een logische als een psychologische verklaring voor die incongruentie te geven. Als het serieuze staat voor “the habitual stress which the mind lays upon the expectation of a given order of events”, (Hazlitt, 1967: 7) dan is het lachwekkende het onverwachts lossen van die spanning door “an abrupt transposition of the order of our ideas, as taking the mind unawares, throws it off its guard, startles it into a lively sense of pleasure, and leaves no time nor inclination for painful reflections”. (Hazlitt, 1967: 7) Incongruentie is dus “the disconnecting one idea from another (sic), or the jostling of one feeling against another”. (Hazlitt, 1967: 7) In alle gevallen, of het nu het “laughable” is, het “ludicrous” of het “ridiculous”, draait het om het principe van tegenstelling tussen onze verwachtingen en het object in kwestie.

Incongruent betekent letterlijk: niet gelijkvormig, niet overeenstemmend. Maar wat precies stemt niet overeen? Hazlitts *Lecture* leidt veel verder dan een eenvoudig contrast tussen twee objecten of het contrast tussen een object en een norm, het soort contrast waarop Aristoteles al zinspeelde. Hazlitts incongruentie gaat over de manier waarop het subject het object conceptualiseert, over onze “order of ideas”. Incongruentie ontstaat wanneer die orde niet meer logisch is, of wanneer het concept plots niet meer overeenstemt met het object dat zich aandient. Schopenhauer bouwt die conceptuele kortsluiting verder uit in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1836–1854).

¹⁵ Coleridge onderscheidt “wit” nauwkeurig van “the laughable” en van “humour”. “Wit [...] consists in presenting thoughts or images in an unusual connection with each other, for the purpose of exciting pleasure by the surprise.” (Coleridge, 1907: 259)

¹⁶ “In the simply laughable there is a mere disproportion between a definite act and a definite purpose or end, or a disproportion of the end itself to the rank or circumstances of the definite person.” (Coleridge, 1907: 260)

¹⁷ “Whenever the finite is contemplated in reference to the infinite, whether consciously or unconsciously, humour essentially arises.” (Coleridge, 1907: 262)

Een plotse gewaarwording van incongruentie kan zich bijvoorbeeld voordoen wanneer één concept gebruikt wordt voor meerdere objecten, en die objecten dan ook als identiek en onderling inwisselbaar worden beschouwd. Als dat intentioneel gebeurt, ontstaat een grap, stelt Schopenhauer. Gebeurt het niet intentioneel, dan zien we dwaasheid aan het werk. In vergelijking met bijvoorbeeld Freuds fijnmazige inventarisatiewerk van diezelfde logische patronen van de grap zijn de vaststellingen van Schopenhauer rudimentair. Maar Schopenhauer bekijkt de lach in dienst van zijn filosofie en kent hem een groot belang toe. Lachen demonstreert dat er een verschil is tussen de realiteit en ons denken. De perceptie levert ons echte kennis over de realiteit op, terwijl het denken werkt met abstracte concepties. Het kan nooit de oneindige verscheidenheid en de nuances van het reële vatten. Lachen is het plezier dat we scheppen in de herontdekking van het reële.

De lach openbaart volgens Schopenhauer dus de werkelijkheid. Dat druist in tegen de filosofische en maatschappelijke traditie die de lach als verdraaiing en leugen heeft beschouwd. Socrates bestempelt (volgens Plato) het komische als het tegenovergestelde van het “ken uzelf”, (Plato, 1963: 211) als onwetendheid en onnozelheid. Aristoteles beschrijft het als een “vergissing” of een “ongepastheid”, Cicero als een misvorming. De onwaarachtigheid van de lach, die telkens weer neerhaalt wat verheven en edel is, was de reden voor het verwerpen van de lach op morele gronden. Het komisch betekende een misvatting, het oneigenlijk verbinden van ideeën en dingen, het onpraktisch aanwenden van woorden en voorstellingen. Zoals de psycholoog en fysicus David Hartley het in het begin van de 18de eeuw verwoordt (in *Observations on Man*, 1749):

The persons who give themselves much to mirth, wit, and humour, must thereby greatly disqualify their understandings for the search after truth; inasmuch as by the perpetual hunting after apparent and partial agreements and disagreements, as in words, and indirect accidental circumstances, while the true natures of the things themselves afford real agreements and disagreements, [...], a man must by degrees pervert all his notions of things themselves, and become unable to see them as they really are. [...] He must lose all his associations of the visible ideas of things, their names, symbols, etc., with their useful practical relations and properties; and get, in their stead, accidental, indirect, and unnatural conjunctions of circumstances, that are really foreign to each other, or oppositions of those that are united. (Morreall, 1987: 43)

Dat blijft het beeld van het komische tot de twintigste eeuw, wanneer Bergson het lachwekkende nog definieert als het rigide, statische en starre, een afwijking van het reële, dat altijd enkelvoudig, mobiel en onherhaalbaar is. Bergson zal de relatie tussen het lachende en het reële drastisch hertekenen.

Maar ik loop vooruit. De poging om de aard van de komische degradatie te verduidelijken, toonde voorlopig aan dat sinds de 18de eeuw in een belangrijke literaire en filosofische traditie het inzicht gegroeid is dat het komische voortvloeit uit een logisch conflict, een conceptuele absurditeit. Dat conflict frustriert het menselijk bewustzijn in zijn poging om zin te geven aan zijn omgeving. Wat zich aandient, voldoet niet aan de (maatschappelijke of intellectuele) norm, aan het patroon, aan het concept dat de rede heeft uitgestippeld. Het contrasteert met wat zich volgens onze waardeoordelen, (voor)oordelen, en classificaties hoort aan te dienen. Ofwel heeft het subject het verkeerd voor, omdat het bijvoorbeeld op het verkeerde been gezet is. Ofwel faalt het object ten opzichte van zichzelf.

Die complexe mentale beweging die de lach voorafgaat, wordt sinds Kant (1790) gedefinieerd als “der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts”. Er is een verwachting. Een plotse verandering doet zich voor. Het resultaat is een val. Een tekortkomen. Een degradatie. In de plaats van iets logisch, consequents, moeilijks, hoogs, komt telkens iets onlogisch, inconsequents, makkelijk, laags. Tussen denken en zijn, geest en lichaam, concept en materialiteit, verwachting en realiteit treedt een *décalage* op. Die incongruentie wijst op een irrelevantie en een absurditeit. “Opposed to the infinitely great, which evokes the admiration, there must be something just as infinitely insignificant, which evokes the opposite feeling”, veronderstelt Jean Paul. (Lauter, 1964: 314) Alleen in zijn oneindigheid lijkt het komische op het sublieme – niet in zijn nietigheid, absurditeit of lichtheid.

5•De komische creatie van Koestler

Een cognitieve kortsluiting, een “tekortschieten”, ligt aan de oorzaak van de lach. Maar lachen is niet de enige mogelijke reactie op een cognitieve crisis.

Dat is het vertrekpunt voor *The Act of Creation* (1964), de theoretische tour de force waarin Arthur Koestler een groots opgezette synthese maakt van de processen die het creatieve denken sturen. Creatief denken is oplossingen vinden voor raadsels die met een gewone manier van denken onoplosbaar lijken. De nar, de wijze en de kunstenaar doorbreken volgens een gelijkaardig patroon het logische denken. Lachen, wetenschappelijk uitvinden en esthetische ontroering, drie mogelijke antwoorden op een cognitieve crisis, vergen elk op hun manier een intens creatief antwoord.¹⁸

Het oplossen van ambiguïteit vormt telkens de kern. Twee matrixen, denk- of perceptiepatronen, die los van elkaar staan, worden plotseling met elkaar

geconfronteerd. Archimedes ziet bijvoorbeeld in de banale omgeving van zijn bad de oplossing voor het fysische vraagstuk over het volume van de koninklijke kroon waarvan hij het aandeel zilver en goud moet nagaan. Ook het komische teert voortdurend op het samenbrengen van twee vreemde ideeën, zoals Koestler demonstreert met een grap die hij bij Freud haalde: Een markies aan het hof van Lodewijk XIV stapt het boudoir van zijn vrouw binnen, ziet haar in de armen van de bisschop, loopt kalm naar het raam en begint de mensen in de straat te zegenen. “Wat voer je toch uit”, roept de vrouw vol ontzetting. “Monseigneur voert mijn functies uit”, antwoordt de markies. “Dus ik neem de zijne over.” (Koestler, 1964: 33) In een tragische scène hoort de markies de overspelige partners aan te vallen, of een wanhoopsdaad te plegen en door het raam te springen. Maar de spanning die dit verhaal opwekt, krijgt geen climax. De markies ontgoochelt onze dramatische verwachtingen en initieert een logica die haaks staat op wat voorafging.

Bisociatie is het neologisme waarmee Koestler het creatieve proces bestempelt om twee gedachtelijnen samen te brengen die eerst niets met elkaar te maken hadden.

Wanneer lachen we met een *bisociatie*? Koestlers stelling is dat de emoties die we voelen, mee bepalen of de *bisociatie* leidt tot een komische ontlading, een tragisch/esthetische ontroering, of een intellectuele ontdekking. (Koestler, 1964: 51) Koestler onderscheidt ruwweg twee klassen van emoties, emoties die “self-asserting” zijn en emoties die “self-transcending” zijn. De eerste betrekken alles op het subject, de tweede streven naar het opgaan van het subject in een groter geheel.

De wetenschappelijke oplossing van incongruentie wordt volgens Koestler gedreven door een evenwichtige mengeling van de “self-asserting” en de “self-transcending” emoties. (Koestler, 1964: 266) Om te kunnen ontdekken is zowel afstand en persoonlijke desinteresse nodig, als identificatie, sympathie en ontzag. (Koestler, 1966: 54) Wetenschappers worden enerzijds gedreven door ambitie, ijdelheid, hebzucht, zegt Koestler. (Koestler, 1964: 267) Maar tegelijkertijd moeten ze ook verbondenheid voelen met een groter geheel, (Koestler, 1964: 259) zichzelf transcenderen, zelfs in een soort van kosmische mystiek. “From Nicolas de Cusa down to Einstein, we find this feeling of awe and wonder, an intellectual ecstasy of distinctly religious flavour.” (Koestler, 1964: 260)

¹⁸ Zie de definitie van Charles Lalo: “Le risible est le paradoxal plaisir de voir une harmonie se perdre. Que faut-il donner pour qu’un contrast soit risible? Attiré vers le bas, une dégradation. La condition nécessaire et suffisante pour qu’il y ait rire esthétique, c’est la synthèse du contraste de la dégradation, une dévaluation. [...] Une transvaluation des valeurs.” (Lalo, 1949: 33)

Bij esthetische verrukking slaat de balans in de 'hogere' richting over. Vooral bij het aanschouwen van het voor Koestler hoogst esthetische, het tragische, komt de aspiratie tot *self-transcendence* aan het licht. Koestler voelt dat wanneer hij Hamlet bekijkt: "A few steps higher on the intensity-scale, and the 'I' seems no longer to exist, to dissolve in the experience like a grain of salt in water; awareness becomes depersonalised and expands into 'the oceanic feeling of limitless extension and oneness with the universe'." (Koestler, 1964: 273) De sympathie die tragische personages oproepen, blijdschap, verdriet, of zelfbeklag, het veronderstelt telkens een poging om uit te stijgen boven het solipsisme van het individu, om in een soort van symbiotische gemeenschap te treden met anderen of met een hoger iets, reëel of ingebeeld. Het subject streeft naar volledige overgave.

Bij komische verrukking slaat de balans in de andere richting over, die van de egotische zelfbevestiging. Is wenen een uiting van het zoeken naar wholeness, dan is lachen voor Koestler het bevestigen van *partness*. (Koestler, 1964: 286) Wenen is "an overflow reflex for an excess of the participatory emotions, as laughter is for the self-asserting emotions". (Koestler, 1964: 299) Lachen, de komische ontlading, is de reflexieve uiting van maar één emotie: agressie, het tegenovergestelde van de lachdodende empathie. "The grain of salt which must be present in the narrative to make us laugh turns out to be a drop of adrenalin." (1964: 58) Die "aggressive-defensive or self-asserting tendency" (1964: 52) is soms maar erg zwakjes, sust Koestler, "so faint and discreet that only careful analysis will detect it, like the presence of salt in a well-prepared dish – which, however, would be tasteless without it". Liet het individu zich bij een tragisch/esthetische ervaring overmeesteren door zijn emotie en ging het daardoor op in de grotere voorstelling, dan komt het lachende individu voor zichzelf en voor zijn eigen onschendbaarheid op.

De verschillende emoties komen naar boven op het moment van de *bisociatie* zelf. De twee matrixen (gedachtelijnen die eerst niets met elkaar te maken hadden) kunnen frontaal tegen elkaar botsen, de spanning ontploft, en dan wordt er gelachen. Of ze blijven naast elkaar hangen, dan is de confrontatie tragisch, stilletjes wegebbend in een catharsis, "gradually drained away without break in the continuity of mood; thought and emotion remain united". (Koestler, 1964: 299) Of ze komen tot een verzoening, ze groeien in elkaar tot een synthese, er is een triomfantelijk gevoel van overwinning en intellectuele vernieuwing en er volgt een *eureka*. Ook in de andere gevallen tonen we met een kreet onze verrukking bij het oplossen van de incongruentie: "The roar of Homeric laughter [...], Archimedes's piercing cry or Kepler's holy ravings." (Koestler, 1964: 94)

Tragedie, *eureka* of lachen zijn dus het gevolg van een reactie op incongruentie. Lachen betekent de ervaren werkelijkheid interpreteren, betekent zingeven aan een ervaring die tot vlak voor de komische oplossing volgens rationele criteria zinloos overkwam. Die lachende interpretatie is een soort cognitieve daad. Koestler doet hier een belangrijke stap in de richting van een theorie van de lach als inzicht. Hij lijkt bovendien de brug te slaan tussen de theorie van incongruentie en de superioriteitstheorie van de lach. Daarom is zijn theorie belangwekkend en interessant.

Toch spreekt uit Koestlers visie op het komische een te grote eenzijdigheid. Zijn superioriteits- en emotietheorie verengt te zeer de reikwijdte en betekenis van het komische tot een zelfbevestigende en zich van de wereld afschermdende uitbarsting. Een psychologische basis kon hij daarvoor vinden bij Freuds analyse van humor in dat korte maar belangrijke essay "Der Humor" dat Freud in 1927 schreef, zestien jaar na *Der Witz*. (Freud, 1988: 254–275) Ik maak hier kort een excursie naar Freud om de interessante reikwijdte van een gepsychologiseerde superioriteitstheorie recht aan te doen – en haar grenzen te tonen. Humor wijst de dreigende realiteit en het lijden af en put lust uit het zich onkwetsbaar wanen van het Ik – het is een vaderlijke impuls van het superego om het ego te beschermen, een "indrukwekkende triomf van het narcisme" (Freud, 1988: 271) die "de zegevierende gehandhaafde onkwetsbaarheid van het Ik [viert]". "Het ik weigert zich door de oorzaken uit de realiteit te laten krenken en tot lijden te laten dwingen, het houdt vol dat de trauma's van de buitenwereld het niet kunnen aangrijpen, en bewijst zelfs dat het ze slechts als aanleiding tot lustwinst ervaart." (Freud, 1988: 271) Maar bij Freud, waar humor slechts een van de verschijningsvormen van het komische en de grap is, put de lacher het grootste plezier niet uit zijn gevoel van superioriteit, maar uit de besparing die hij realiseert doordat hij negatieve emoties van angst, ergernis, medelijden, treurnis, enzovoort, emoties waar hij zich klaar voor maakte, naast zich kan neerleggen. (Freud, 1988: 270) Zo kunnen we hartelijk lachen om de ter dood veroordeelde die op maandagmorgen naar de galg wordt geleid en de opmerking maakt: 'Welwel, de week begint goed'. Niet agressie tegenover de veroordeelde, en evenmin de superioriteit van de veroordeelde tegenover zijn nakende dood, maar "bespaard medelijden is een van de meest frequente bronnen van humoristische lust". (Freud, 1988: 256) De soort van besparing ("medelijden, verdriet, ontroering enzovoort" (Freud, 1988: 258)) bepaalt het humoristische genre.

Het plezier van de lach blijkt dus geen overwinnende en zelfbevestigende roes, maar (zelfs als we Freuds idee van de besparing laten vallen) een bevrijding van de emotionele betrokkenheid. Freud verwijst naar de bevrijding van de emoties, (1988: 254 e.v.) maar ook zowat alle andere theoretici van de lach doen dat.

Lachen veronderstelt een onpraktische houding, speelsheid, onbetrokkenheid, onbekommerdheid, superieure onthechting.¹⁹ De lacher kan het zich permitteren om geen angst te hebben voor potentieel gevaar, om geen woede of afkeer te voelen voor wat frustrerend of onappetijtelijk is. In de plaats van de spieren te spannen voor de verdediging, vlucht, agressie of aanval kan de lacher ontspannen achteroverleunen.²⁰

Al lachend verkeren we in een euforische toestand waarin we bevrijd zijn van de doelmatigheid en doelgerichtheid die het handelen drijft. We zijn tevreden omdat we zorgeloos zijn. Wat tot lachen aanzet is “a relaxation, as Aristotle would say a *katastasis*, of concern due to a manifest absurdity of the rounds for concern. [...] The *katastasis*, or annihilation of the concern itself, marks the transition. [...] Comedy may deal with murder, rape, incest, tortures, deaths, illness, crimes of all sorts, in fact these are far more frequent in comedy than in tragedy. But the ultimate misfortune amounts in comedy to no more than embarrassment or humiliation.” (Olson, 1968: 16) Een aantal komische genres, het groteske op kop, spelen met die scheidingslijn tussen het onbezorgde en het vreeswekkende, tussen het *ridicule* en het *gruwelijke* of *afstotelijke*.

Om aan de komische kant van die scheidingslijn te vallen, is geen gevoel van superioriteit nodig, integendeel, te manifeste agressie doet ons terug in de emoties stappen en laat ons weer praktisch reageren op een incongruentie. We kunnen komisch reageren omdat we – om allerlei redenen die veelal te maken hebben met de omstandigheden waarin de als komisch te interpreteren incongruentie zich aandient – de emoties niet ernstig nemen.

¹⁹ Zowat elke theoreticus heeft daarop gewezen. Bergson noemt lachen “une anesthésie momentanée du cœur”. (1964: 4) Het komische zou zich enkel tot het intellect richten, “l’indifférence est son milieu naturel. Le rire n’a pas de plus grand ennemie que l’émotion”. (ook Lash, 1948: 117 en Schaeffer, 1981: 27) Om komisch te zijn mogen het obstakel, de dreiging, uitdaging of wansmakelijkheid niet ernstig zijn, (Zemach, 1958: 316) niet pijnlijk voor zichzelf (Kierkegaard, 1987: 85) of voor anderen. (Aristoteles, 1987: 14) Lachen baart meteen een diepe afstand, de volstrekte afwezigheid van ernstige betrokkenheid. Als de anderen al lijden, zoals een Don Quichot die bont en blauw wordt geslagen of een Sancho Panza die een nacht lang over een “ravijn” hangt, dan worden lacher en object “creatures of different, indeed contrary worlds, so unlike that I take pleasure in his pain”. (Olson, 1968: 15–17) Dergelijk lachen kan enkel in de context van een spel, (Canivet, 1988: 364) volledig vrij en zonder reële bedreigingen. “The comic poet must therefore carefully abstain from whatever is calculated to excite moral indignation at the conduct, or sympathy with the situations of his personages, because this would inevitably bring us back again into earnestness.” (August Wilhelm von Schlegel in Lauter, 1964: 327) Kortom: “Les phénomènes comiques sont étrangers à nos intérêts qu’ils n’affectent d’aucune manière”. (Shapiro, 1940: 13)

²⁰ Verschillende psychologen hebben op basis van experimenten schema’s uitgewerkt over de affectieve respons op plotselinge intense of discrepante stimuleringsen, en hebben gedetailleerd onder welke omstandigheden proefpersonen, vooral kinderen, lachen. Zie Mary K. Rothbart, “Incongruity, Problem-Solving and Laughter”, in Chapman en Foot (eds.), 1976: 37–54.

Anderhalve bladzijde besteedt Koestler in zijn 751 pagina's dikke boek aan "The importance of not being Earnest". (Koestler, 1964: 62–63) Hij heeft het er over de graad van onafhankelijkheid die de *homo ridens* bereikt heeft ten opzichte van zijn biologische noden en emotionele driften, ook en vooral ten opzichte van zijn agressie. De onafhankelijkheid van de emotie, ook van de agressie, is nochtans een cruciale kwestie, zoals in de romananalyses zal blijken. De agressie is zonder twijfel een van de belangrijke tendensen van de lach. Ze geeft de lach zijn demonische potentie, stelt een personage als Ondine in *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* of de belevende Oskar (in tegenstelling tot Oskar de verteller) in *Die Blechtrommel* in staat om vilein te lachen (te gremellachen, te grijnslachen en te lachen zonder vreugde) met een wereld waar ze vat denken op te hebben, maar waar ze in grote mate de blinde speelbal van blijken te zijn. Ze lachen dan uit machtshonger zoals Glemmasson die kort en droog lacht (Boon, 1996: 87) en slechts uit is op vernedering. Glemmasson raakt niet verder dan het uitvoeren van zijn perverse driften. Maar wanneer Boontje en de verteller Oskar lachend vertellen in hun komisch romanproza over Ondine of over zichzelf, wanneer Saleem in *Midnight's Children* lacht met zijn nederlaag tegenover Shiva of wanneer Saleem exuberant lachend schrijft over de wereld die hem de das heeft omgedaan, dan lachen ze niet in de blindheid van de superioriteitswaan, gedreven door hun driften om te domineren, of als een vaderlijk superego dat hun ego beschermt tegen de boze wereld. Ze lachen dan in vrijheid. Ze hebben het stadium bereikt waar ze afstand kunnen doen van de emoties die hen hebben verblind, van het medelijden en verdriet dat ze met en over zichzelf hadden. De angst die hen boven het hoofd hangt maar die hen nog niet overmeesterd heeft, zoals voor de *Schwarze Köchin* of *The Black Widow*, scherpt hun lach aan.

Waarover en waarom lachen ze dan? Terug naar de theorie voor ik met de romananalyses verderga: Uit de *bisociatie* van Koestler blijkt dat lachen een spel is met een logisch conflict. Het teert, zoals het overzicht van de theorieën van incongruentie aangaf, op de frustratie van de gangbare denkpatronen. Een aanvaard patroon, een norm, is doorbroken. Identiteit wordt plotseling ontmanteld en een onoverbrugbaar verschil verschijnt. Maar dat verschil moet niet worden verklaard. Doordat lachen gepaard gaat met het bevriezen van praktische en emotionele betrokkenheid, creëert de lach een afstandelijke vrijheid. Frustratie wordt omgezet in zorgeloos plezier.

We kunnen *spelenderwijze* met concepten goochelen. In het spel tellen bedreiging en uitdaging niet 'voor echt'. De *homo ridens* is zo dan ook altijd een Huizinga-achtige *homo ludens*. Vrijheid is een cruciale vereiste voor de lachende perceptie, noteert Charles Lalo in zijn esthetisch onderzoek over de lach. (1949) Die vrijheid is niet het existentieel beschikken over totale autonomie. De vrijheid van bezorgdheid die de lach opwekt en de euforische vrijheid die de komedie zo

vaak voortstuwt, vloeien voort uit de veel concretere vrijheid van het spel en van de fictie. “Dans le risible, et même dans l’art en général, ce qui est en question, c’est moins une liberté en soi qu’une liberté-jeu ou une liberté-fiction.” (Lalo, 1949: 93) Het is de vrijheid die voortvloeit uit het zelf kunnen bepalen van de spelregels, uit de overtuiging dat het spel tot het domein van de verbeelding behoort en geen invloed heeft op de “echte” realiteit. Naar dat spel als fictie en als autonome werkelijkheid keer ik verderop terug.

In Koestlers patroon zou de lach kunnen worden opgevat als het meest passieve antwoord op een uitdaging van de ervaring. Wie lacht, doet geen poging om de ervaring zinvol te maken. We nemen de inbreuk op onze ervaring niet ernstig, we aanvaarden de tegenstrijdigheid en leunen schokschouderend van het lachen achterover. De creatieve flits van Archimedes jaagt ons vooruit tot verder ontdekken, leren en uitvinden, tot het vervolmaken van onze ervaring. Maar niet zo met lachen. Lachen heeft geen praktische consequenties, we doen het onbezorgd, in spel of fictie.

Is de lach dan toch blindheid en vergeetachtigheid? Kan lachen toch niet meer zijn dan reactionair amusement dat onbewust blijft voor de noden van de zich opdringende realiteit, en slechts valse beschutting biedt voor nakend onheil? Niet noodzakelijk: “La rupture, le conflit, l’interrogation qui surgissent de par la conscience de l’objet risible, obligent souvent le rieur, s’il veut rire, à briser le cadre rigide de sa pensée habituelle, de son ‘idée unique’ antérieure sur le sujet. Des idées ‘nouvelles’, des informations neuves, en particulier réalistes, peuvent ainsi être introduites dans le cerveau. Ce fait est fondamental.” (Fourastié, 1984: 86 [eigen nadruk]) Om te kunnen lachen, moeten we bereid zijn oordelen opzij te zetten. Dat is geen geringe vereiste. Lachen veronderstelt een gretige openheid, een onbevangenheid voor het nieuwe en nog ongedetermineerde. De emotionele onbetrokkenheid vergemakkelijkt die openheid. De lach baant de weg voor een paradigmawissel. “To take something serious is to be conscious of its reality. The consciousness of the reality of a thing leads us, spectator though we be, to a kind of active participation. The function of laughter is clear: it consists in breaking up this at-oneness with things, this communal with the real. [...] A hundred different devices suddenly introduce into ourselves a view of the event that is different, even the opposed, from the view the event had suggested.” (Raimon Fernandez in Gutwirth, 1993: 84)

De lach is in deze visie alleen slechts schijnbaar passief en aanvaardend. Vrij van al te direct belang – angst, boosheid, medelijden, liefde – laat hij toe de realiteit in een nieuw licht te zien. Hij doorbreekt de logische impasse, dicht de bres in de logica en verwachting niet met een nieuwe verklaring, maar creëert onbevangenheid. Die onbevangenheid schept ruimte voor een nieuw paradigma, een andere

manier van zien. Het botsen van de twee matrixen, het schema waarmee Koestler de lach voorstelt (in tegenstelling tot het *eureka* waar de twee matrixen versmelten), is in deze zienswijze geen adequate metafoor. Het botsen is niet het eindpunt. Het moment waarop ze botsen en waarop de lach losbarst, is het moment waarop ze transformeren in iets categorisch anders. Jean Fourastié is affirmatief. “Le risible”, concludeert hij als antwoord op Koestler, is “l’une des formes majeures d’élaboration, de formulation, d’expression et de communication de la pensée chez les êtres humains”. (Fourastié, 1984: 82)

De lach is een lichamelijk antwoord op een ogenblik dat het begrip – de rede – zich moet gewonnen geven. Maar waaruit bestaat het antwoord van de lach precies? Door de parallel tussen het *eureka* en de lach wijst Koestler op de gelijkenissen tussen lachen en ontdekken, het oplossen van het raadsel dat de incongruentie heeft opgeworpen. Freud noemt dat komische “oplossen” een besparing, zoals we zo meteen zullen zien, een verlichting van psychische inspanning. De geest blokkeert wegens een contrast op het inspannende normale denkpatroon en neemt een *shortcut*. In de termen van Fourastié is het een “*solution*”, een “*illumination*”, een van de vier snel alternerende intellectuele fasen die de lach voorafgaan: “un *état de tension*, créé par un incident, une surprise, une rupture dans le déterminisme normal des perceptions antérieures; une *solution*, une découverte soudaine (*illumination*) qui met une fin rassurante et plaisante à la tension; une détente joyeuse qui peut aller jusqu’à des exubérances corporelles, des éclats.” (Fourastié, 1984: 85 [cursivering Fourastié]) De lachende mens ontmiijnt het raadsel. Zijn lach is een kreet van triomf, een beloning en aanmoediging voor zijn snuggerheid.

“The one who laughs, then, is in a situation of ‘creativity’, and he places himself there spontaneously. The successes of this creativity are immediately and individually rewarded. Laughter thus stimulates intellectual activity instantly.” (Fourastié, 1983: 129) Er is altijd meer mogelijk dan de strikte logica toestaat.

6•Het stiekeme amusement van Freud

De lach leidt naar een getransformeerd inzicht. Maar naar welk soort inzicht? Freud gaat grondig op de vraag naar de cognitie van de grap in omdat ze als basis dient voor zijn psychoanalyse van de lust die door de lach wordt opwekt. Welk soort lust en hoeveel lust de lach opwekt, hangt af van welk inzicht de lach genereert. Zijn concept van besparing staat daarbij centraal.

Freud vangt aan met een analyse van alle mogelijke soorten woordgrappen, dat wat hij *der Witz* noemt. Als technieken van de grap distilleert hij onder meer unificatie, homonymie, meervoudige toepassingen, modificatie, toespelingen, verdichtingen, ambiguïteit, dubbelzinnigheid, uitbeelden door het tegendeel, en denkfouten. Bij de komische technieken – het komische is in de onderverdeling van Freud een sociale kwestie – onderscheidt hij vooral nabootsing, vermomming, ontmaskering, karikatuur, parodie en travestie.

Wat al die technieken gemeen hebben, is dat ze de geest telkens toelaten iets bekends terug te vinden, eenzelfde woord, klank, rijm of betekenis, dezelfde contouren, structuren, basisgedachten, dezelfde logica. Dat is precies de besparing, want de geest was voorbereid op iets nieuws, schrijft Freud. (1988: 223) “Wij zijn echter ontvuld in de zin van opgelucht, en de overbodig geworden verwachtingsinspanning wordt door lachen afgevoerd.” De besparing schenkt plezier.

Weerlegt Freud dan dat de lach kan leiden tot het alternatieve *eureka* van Koestler, een getransformeerd inzicht? Het zou verkeerd zijn uit de besparing van Freud te besluiten dat de lach alleen maar een makkelijke bevestiging is van identiteit, van hetzelfde, van het al bekende. Want die identiteit is alleen maar schijn. Het bekende is het masker waarmee de grap en het komische de kritische censuur van de rede om de tuin leiden. Zonder die vrolijke en oppervlakkige schijn van gelijkheid, bijvoorbeeld van een gezicht in een karikatuur, van een citaat in een parodie, of door een neplogica te demonstreren, zou het protest van de kritiek de lust onmiddellijk teniet doen; de kritiek van de rede zou de grap bestrijden en genadeloos onderdrukken. Via de schijnbare gelijkheid kunnen de grap en het komische de rede verschalken en hun onzin toch communiceren. Met die ‘redelijke’ vermommingen weert de grap zich tegen “een remmende en inperkende macht, het kritische oordeel”. Precies dat is “de specifieke en unieke techniek” (1988: 147) van de grap, oordeelt Freud.

Freud wijst enigszins nostalgisch op de lust in onzin die in het serieuze moderne bestaan zo goed verstopt is dat hij bijna onvindbaar is. Kinderen kennen die lust nog, in hun fantasiewereld en in hun spelletjes, voor ze worden opgevoed tot “correct denken en tot de scheiding van wat in de realiteit waar en onwaar is”. (1988: 142) Bij volwassenen komt die lust enkel nog boven in benevelde toestand, wanneer drank of drugs de remmingen van de kritiek hebben losgegooid. De grap, het spel met woorden en gedachten, put lust uit die onzinbronnen.

Dat verschalken van de rede, van de dwang van de kritiek, beschouwt Freud als een *verlichting*, en dus als een extra bron van lust. Er is energie over, want de rede verkeert in de waan dat ze haar kritische dwang niet heeft hoeven toe te passen. En er is nog meer verlichting op komst. De grap borrelt immers op uit het

onbewuste, dicht in de buurt van de locatie voor de droom.²¹ Het ligt voor de hand ligt dat zich een aantal “tendensen” aan die grap vasthaken, tendensen die door het superego zijn verdrongen, vooral de tendens van “de vijandige geestigheid (die tot agressie, satire, afweer strekt) en de obscene geestigheid (die de ontbloting dient)”. (1988: 111) De obscene geestigheid is een libidineuze impuls waarvan het oermotief is seksueel te ontbloten. In het ideale geval speelt de obscene geestigheid zich af tussen drie mensen, twee mannen en een vrouw. Een van de mannen probeert de vrouw te *ontbloten* voor de tweede man die als toeschouwer fungeert. “Door het uitspreken van de obscene woorden wordt de aangevallen persoon gedwongen zich het lichaamsdeel of de verrichting in kwestie voor te stellen.” (1988: 113) Door die toeschouwer kan de vrouw niet zomaar toegeven aan die voorstelling, wat de spanning verhoogt.

We moeten onze toevlucht nemen tot dergelijke strategieën, volgens de freudiaanse stelling, omdat de cultuur ons direct seksueel vermaak ontzegt. Maar we kunnen er ons toch mee vergenoegen omdat de grap de seksuele allusies schijnbaar onschadelijk maakt. Dat mechanisme speelt ook bij vijandige impulsen. We kunnen profiteren van een of andere belachelijke eigenschap van onze vijand om hem te raken zonder hem openlijk aan te vallen. Bijvoorbeeld omdat hij machtiger is. Of we attaqueren iets abstracts als ideologie, religie of de epistemologie zelf. In dat geval spreekt Freud over cynische en sceptische tendensen van de grap.

In de psychische mechanica van Freud betekent het extra omzeilen van de kritiek een extra besparing van remmings- en onderdrukkingsenergie, wat tot extra lust leidt – naast alle vorige besparingsmechanismen. Dat verklaart volgens Freud bijvoorbeeld de grote hilariteit bij seksueel geladen grappen, in vergelijking met de beschaafde (glim)lach bij niet-tendentieuze grappen. De ware lichamelijke

21 De vermommings- en ontwijkingsmechanismen van de grap hebben volgens Freud veel gemeen met die van de droom. Aan de overeenkomsten van de grap met de droom wijdt hij een hoofdstuk. Ook bij de droomvorming moeten de remmingen van de censuur worden overwonnen. Ook de droom doet dat door verschuivingen, vervormingen, en verdichtingen. De grap past zelfs twee van de drie stadia van de droomvorming toe. Maar het grote verschil met de droom is dat de grap de verschuivingen binnen het bewuste denken houdt, terwijl in de droom de verschuiving bijzonder ver kan gaan naar voorstellingen die ver genoeg van het bekritiseerde af staan om door de censuur te worden doorgelaten, en die toch de psychische bezetting volledig hebben overgenomen. “Grap en droom zijn op volkomen verschillende gebieden van het zielenleven tot wasdom gekomen en zij dienen op ver van elkaar verwijderde plaatsen van het psychologische systeem te worden ondergebracht. De droom is altijd nog een – toegegeven, onherkenbaar gemaakte – wens; de grap is een ontwikkeld spel. De droom bewaart ondanks al zijn praktische onwaarde het verband met de grote belangen des levens; [...] de grap daarentegen tracht [...] een kleine lustwinst te behalen enkel uit de van behoeften vrije werking van ons psychische apparaat.” (1988: 201) “De grap creëert namelijk geen compromissen zoals de droom, ze vermijdt de remmingen niet, maar ze [...] beperkt zich [...] tot de keuze van gevallen waarin dit spel of deze onzin toch tegelijkertijd toelaatbaar (scherts) of zinrijk (grap) kan lijken, dankzij de polysemie van de woorden en de verscheidenheid van de denkrelaties.” (1988: 193)

lusten en driften kunnen zich even uitleven en worden onschadelijk afgevoerd in de lach. De tendentieuze grap moet over bronnen van lust beschikken waartoe de onschuldige grap geen toegang heeft, veronderstelt Freud. (1988: 110) De lust komt misschien wel enigszins uit besparen, maar vooral uit het ongestraft overtreden van taboes. Maar die andersoortige verklaring kan Freud niet kwijt in zijn strakke theoretische schema. Freuds vlag van besparing dekt met andere woorden twee wellicht te verschillende ladingen, zowel bijvoorbeeld Koestlers logische patroon van *bisociatie* – niet-tendentieuze besparing – als de emotie van *agressie* die in Koestlers systeem de bisociatie een lachende resolutie geeft – tendentieuze besparing, namelijk *vijandige geestigheid*. Maar Freud draagt overtuigend bewijs aan “voor de principiële onafhankelijkheid van het komische ten opzichte van het superioriteitsgevoel”. (1988: 223)

Freud heeft ons een stap dichterbij gebracht bij de aard van het inzicht dat de lach oplevert. De lach die uit de grap voortvloeit, is de uitkomst van een ontwikkeld spel dat de kritische rede om de tuin leidt en dat solt met de normering die het rationele eist. Door te veinzen en lichtvoetig te spelen met conventies laat de grap toe tijdelijk te ontsnappen aan de denk- en realiteitsdwang. De lach signaleert dat de lacher de absurditeit erkent en aanvaardt. De lacher kiest niet tussen de tegenstrijdige concepties, hij voelt geen oordeel over juistheid en schort tijdelijk zijn verlangen naar een eenduidige oplossing op. In de openheid van de lach houdt hij verschillende mogelijkheden tegelijkertijd voor ogen. Lachen is daardoor een moment van intens presens, van lichamenlijk beleefde actualiteit.

Maar kan het lachende inzicht wel een echt inzicht genoemd worden? Zegt het iets over de werkelijkheid? Blijft er iets van over na de lach?

Freud zocht voor het eerst een systematisch inzicht in hoe de lachende wereld zich verhoudt tot de ernstige wereld. De grap dient om het verbodene stiekem toch uit te drukken zonder het verbod op te heffen of frontaal aan te vechten. De lach is een uitzonderingssituatie, een afwijking, een speelse verdraaiing (de grap) of een realiteitsnegerende fictie (humor). De inbreuk is altijd tijdelijk – vooral de grap is per definitie kort, beklemtoont Freud bij zijn technische analyse. Een grap slaagt maar dankzij een strakke economie en een precies geplaatste pointe, het exact gekozen moment waarop de opgebouwde spanning wordt opgelost. Heel even komt de verdrukte (psychische) realiteit naar buiten.

Dat leidt tot twee conclusies over de lach bij Freud. Ten eerste: In het psychische universum van Freud demonstreert de lach de beperkte grip van de rede op de werkelijkheid. De lach ‘ontbloot’ de rede als een denksysteem dat om de tuin geleid kan worden. De realiteitsdwang wordt even opgelicht. Freud heeft de

cognitie van de grap onderzocht en dicht hem wel een bijzondere creativiteit toe – al vertaalt Freud dat vooral psychologisch. De lach brengt vitale en chaotische driften naar de oppervlakte, wereldbeelden die niet worden gedetermineerd door logica en eenduidigheid, de vereisten van oorzaak en gevolg, van exclusiviteit en identiteit. Het leven borrelt op vanonder het deksel van de rede en het taboe. Maar ten tweede: In het systeem van Freud heeft de grap er alle baat bij om de censuur en het taboe onverzwakt overeind te houden. Hoe sterker het taboe, hoe groter de besparing van verdringing en dus hoe groter de hilariteit. Dezelfde kwantitatieve regel gaat op voor rede en onzin; zo werkt Freuds lustmechanisme. De lach kan de rede en het taboe nooit bedreigen of zelfs maar beïnvloeden. Door rede en taboe te omzeilen, bevestigt de grap hun opperste triomf. Dat maakt de grap tot vermaak.

Freud gaat niet in op de andere logica van de (verborgen) driften en het (gecensureerde) onzinspel. Als afwijking maakt de lach immers deel uit van het systeem van de rationaliteit, hij is een van die fenomenen in de kantlijn van een wereld die voortmaakt volgens een wetenschappelijke predispositie en die wordt gedragen door een newtoniaans determinisme. (zie Camfield, 1997: 155) In Freuds wereld lijkt de menselijke geest op een radarwerk met drie niveaus, ego, id en superego, een hydraulica die met spanning en druk werkt, waar af en toe wat te veel wordt geproduceerd dat dan als stoom moet worden afgelaten. Lachen onderhoudt dit systeem met zijn therapeutische kwaliteit, als een ventiel dat de onderdrukte sociale, morele en psychische spanningen afvoert en even de verplichtingen van het serieuze bestaan verlicht. Humor verzacht pijn en lijden, die zeer reëel zijn, met lust gepuurd uit illusies.

7•De soepelheid van Bergson

Vijf jaar voor Freud,²² in 1900, schreef Henri Bergson zijn bekende werk over de lach. Hoewel Bergsons immense intellectuele impact uit de jaren twintig en dertig van de 20ste eeuw grotendeels is vervaagd,²³ doet *Le rire* nog alom dienst in de beschouwingen over de lach. *Le rire* heeft schijnbaar één welbekende hoofdthese: de lach ontstaat uit “le mécanique plaqué sur du vivant”. Bij Bergson lijkt de lach een gelijkaardige dienstrol te spelen als bij Freud. Ook bij Bergson is het lachen beheerst door wetten en gestuwd door mechanismen. Agressie en hobbesiaanse

²² *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* verscheen in 1905 bij Deuticke in Leipzig en Wenen, een tweede editie verscheen in 1912.

²³ Hoewel onder meer Deleuze Bergson in het poststructuralisme heeft getild, en het postmodernisme aandacht heeft voor zijn vitalisme als chaos. (*Le Bergsonisme*, 1968)

superioriteit vormen ook bij Bergson belangrijke drijfkrachten. De lach dient al evenzeer ter verdediging van de norm. Hij is de waakhond van de maatschappij die het afwijkende individu en de buitenstaander tot de orde roept.

Maar de gelijkenis is slechts oppervlakkig.²⁴ Bergson hanteert immers een heel ander idee over de aard van de realiteit waar het lachwekkende een inbreuk op pleegt. Dat opent het perspectief voor interessante verschuivingen over wat het lachwekkende als afwijking en inbreuk kan tonen, en over het inzicht dat de lach kan brengen.

Bergson begint zijn argumentatie met de stelling: “L’esprit comique est quelque chose de vivant.” In de context van Bergsons vitalisme is de “l’esprit comique” een manifestatie van die allesoverheersende “élan vital”, de irrationele impuls van het vitale die het zijn en de maatschappij stuwt tot veranderen en evolueren en die Bergson pas zeven jaar later in *L’évolution créatrice* zal uitwerken. Het komische staat in dienst van dat vitale. “Ce que la vie et la société exigent de chacun de nous, c’est une attention constamment en éveil, qui discerne les contours de la situation présente, c’est aussi une certaine élasticité du corps et de l’esprit.” (Bergson, 1964: 14) Ziedaar de twee vereisten voor het goede leven: elasticiteit betonen, en de elasticiteit (van anderen) bewaken. De lach doet beide. Komisch is niet een opwelling uit het diepe onbewuste van het vitale leven, maar het verstarren van dat leven in automatismen, in gefixeerde vormen en gebruiken, waar “une raideur de mécanique” (Bergson, 1964: 8) het heeft overgenomen van “la vivante flexibilité d’une personne”. (Bergson, 1964: 8) Uitglijden over een bananenschil, iemands beweging nabootsen, zich verkleden, of iets nodeloos herhalen: zodra de mens zijn uniciteit verliest, stroef wordt tegen zijn natuurlijke vloeijing in, wordt hij lachwekkend. De maatschappij, de anderen, lachen hem uit om zijn verlies van zelfbewustzijn en van *élan vitale*. De lichtheid van de geest (“infiniment souple, éternellement mobile, soustraite à la pesanteur” (Bergson, 1964: 22)) toont zich met de lach superieur tegenover de zwaarte van het lichaam (“une enveloppe lourde et embarrassante” (Bergson, 1964: 36)), tegenover de tekenen van een dierlijke natuur, eten, drinken, ontlasting, seks. “Le corps stupidement monotone, intervenant et interrompant avec son obstination de machine.” (Bergson, 1964: 38) De lach is bij uitstek “une espèce de geste social”, (Bergson, 1964: 18) hij streeft een doel na, “un but utile de perfectionnement

²⁴ Freud beweert nochtans dat Bergsons analyse probleemloos kan worden ondergebracht in zijn eigen theorie als een voorbeeld van degradatie. “Als wij deze aantrekkelijk klinkende uiteenzettingen van Bergson accepteren, kost het ons overigens geen moeite zijn opvatting aan onze eigen formule ondergeschikt te maken. Omdat de ervaring ons heeft geleerd dat alles wat leeft weer anders is en een zekere inspanning van onze intelligentie eist, voelen wij ons ontnuchterd als wij wegens een volmaakte overeenstemming of een bedrieglijk getrouwe nabootsing geen nieuwe inspanning van node hebben. Wij zijn echter ontnuchterd in de zin van opgelucht, en de overbodig geworden verwachtingsinspanning wordt door lachen afgevoerd.” (1988: 233)

générale". Lachen is bestraffen van mechaniceit. "Il y entre l'intention inavouée d'humilier, de corriger." (Bergson, 1964: 104) Door te lachen tonen de lachers zichzelf fluide.

Met een dergelijk concept van de lach als bewaker van de levende soepelheid tegen de dorre lachwekkende rigiditeit neemt Bergson afstand van het negentiende-eeuwse mechanistische wereldbeeld. Het druist in tegen de rationalistische reducties van het positivisme en materialisme. "Many of Bergson's arguments in *Le rire* are thus based on the rejection of the theories of scientists and scholars such as John Stuart Mill, Herbert Spence, Hippolyte Taine, and Emile Zola." (Gantar, 1999: 43–44)

Het leven volgt niet het patroon van vervelende herhaling dat de rationalistische wetten voorschrijven – zoals Freud ook in zijn psychoanalyse vaststelde. Rationalistische principes en abstracties geven voortdurend aanleiding tot komische ongerijmdheden wanneer ze op de mens worden toegepast, vindt Bergson. De komische omkering in bijvoorbeeld het universum van Don Quichot "consiste à prétendre modeler les choses sur une idée qu'on a, et non pas ses idées sur les choses. Elle consiste à voir devant soi ce à quoi l'on pense, au lieu de penser à ce qu'on voit." (Bergson, 1964: 141)

Bergson leunt hier dicht aan bij Schopenhauers incongruentie tussen concepten en werkelijkheid. "L'absurdité comique nous donne donc d'abord l'impression d'un jeu d'idées." (Bergson, 1964: 149) Lachwekkend is wat de levende werkelijkheid maskeert, wat eraan voorbij gaat. "L'absurdité comique est de même nature que celle des rêves." (Bergson, 1964: 142) Het komische is een irrealiteit.

De lach onmaskert die irrealiteit. Hij is voor Bergson een zuiver intellectueel gebaar – "[i]l s'adresse à l'intelligence pure", (Bergson, 1964: 3) hij is geen emotionele of instinctieve reactie. Wie lacht is een toeschouwer, een ander, hij is zich ten volle bewust van het levende en reële. De lachers lachen zichzelf niet de illusie in; ze lachen het komische personage terug van de duistere absurditeit naar het daglicht van de realiteit. "Le rire est là pour corriger sa [het komische personage] distraction et **pour le tirer de son rêve.**" (Bergson, 1964: 102 [eigen nadruk])

Dit is in mijn lezing een van de belangrijkste vernieuwingen in Bergsons theorie van de lach, al blijft ze bij Bergson zelf weinig uitgewerkt omdat hij veel meer oog heeft voor het lachwekkende dan voor de lach zelf. Ze wordt daarom ook nauwelijks opgemerkt in de talrijke beschouwingen over *Le rire*. (bijvoorbeeld Prusak, 2004) Vanuit zijn sociale visie op de lach beschrijft Bergson een haast topografische afstand tussen degene die lacht en degene die lachwekkend is. Bergson erfde dat antagonisme van de superioriteitstheorie waar de lacher met agressie tegenover de lachwekkende staat, maar geeft het een nieuwe

lading. Het lachwekkende is een afwijking, een verdwazing, een verstrooiing, een mechanisering, een ontkenning, kortom het irreële. De lacher daarentegen lacht vanuit het beleven van het werkelijke, vanuit het bewustzijn over de waarachtige tendensen van het leven. De lacher heeft het bij het rechte eind. “L’esprit comique est quelque chose de vivant.” (Bergson, 1964: 15) Die topografie maakt de lach meedogenloos. Maar Bergson emancipeert er de lach mee, haalt hem uit de periferie waar hij in dienst stond van een (gefrustreerd) onbewuste of het ontspannende divertissement. Hij beschrijft de lach niet langer als een verdwazing maar als een actie (of reactie) in dienst van de realiteit, met andere woorden als een instrument van het realisme.

Bergsons lachwekkende blijft een teken van een inbreuk op de norm – het komische ontstaat ook hier door een contrast tussen de norm en afwijkende gedragingen, een incongruentie tussen een verwachting en een tekortschietende gebeurtenis. Maar Bergson denkt anders over het reële. Het lachwekkende geldt doorgaans als de inbreuk van het irrationele en chaotische op het ordelijke en rationele. Bergson herconfigureert die parameters. De norm, de levende sociale werkelijkheid die de verwachtingen schept, is een vorm van chaos. Niet de chaos is lachwekkend, lachwekkend is het levende dat onderworpen wordt aan mechanische wetten en aan een rationalistische orde, aan dat wat zich niet kan aanpassen aan verandering en aan dynamiek. Komisch zijn de pogingen om het organische in een mechanistisch keurslijf te wringen. De man die struikelt en op straat valt, is niet lachwekkend omdat hij bruusk van houding verandert, maar zijn “muscles ont continué d’accomplir le même mouvement quand les circonstances demandaient autre chose”. Zijn mechanische bewegingen bleken ontoereikend voor de veelzijdige realiteit. In de traditionele theorieën vertegenwoordigt de lach de veelheid die door de eenheid van denken breekt. Voor Bergson is lachen geen verstrooiing in de irrealiteit omdat de veelheid reëel is en de eenheid een komische vertekening is.

Maar hoe vat Bergson die ‘realiteit’ op waarin de chaotische en lichamelijke lach kan gedijen? Ze veronderstelt een voortdurend onderhandelen en scherpstellen tussen subject en object, stelt hij in *L’évolution créatrice* (1907). “La réalité est ordonnée dans l’exacte mesure où elle satisfait notre pensée. L’ordre est donc un certain accord entre le sujet et l’objet.” (in Gantar, 1999: 49) Wanorde en chaos²⁵ moeten niet in hun negatieve connotatie begrepen worden, ze zijn de uitdrukking van de universele creativiteit van de evolutie. Bergson herkent twee soorten orde, “celui du vital ou du voulu” en “celui de l’inerte et de l’automatique”. De eerste staat in overeenstemming met de *élan vitale*, de tweede is het traditionele concept van orde als mechanisch, lineair en causaal. “With respect to the epistemological foundations of *Le rire* we might then say that for Bergson life is indeed not a

predictable event subjected to the laws of Newtonian physics and Laplacian mathematics, but it is also not an entity without logic and structure”, schreef Henri Pointcaré in *Science et méthode* (1908). (in Gantar, 1999: 48) “Rather, it is a precarious and sensitive system which differs from its more mechanical counterparts in that even the smallest differences in the initial conditions may produce very great ones in the final phenomena.”

De realiteit waarvan de lach ten dienste staat is dus een zich voortdurend bijstellende en mobiele realiteit, een bijzonder pragmatische orde die niet absoluut is. De realiteit is met andere woorden een creatief proces waarbij onop-houdelijk iets nieuws en onvoorspelbaars tevoorschijn komt. Zo ontrolt zich de reële tijd, de *durée*. Die *durée* kennen we uit onze intuïtieve, directe ervaring, een ervaring die niet verkleurd is door kantiaanse apriori concepten of positivistische determinismen. (zie verder Kolakowski, 2003) Het vitalisme was een van de belangrijke invloeden voor de modernistische literatuur van onder anderen James Joyce, Thomas Mann en Marcel Proust.

De lach, zo kan je Bergsons theses samen leggen, helpt ons om een helder zicht te blijven houden op die *durée*. Hij helpt ons om trouw te blijven aan de directe ervaring door imitaties van de mechanische tijd weg te jouten. Je kan in diezelfde niet door Bergson zelf uitgewerkte synthese stellen dat de lach een van de toegangen is tot de intuïtie die een quasi onmiddellijke kennis geeft van de werkelijkheid.

Maar zover gaat Bergson niet in *Le rire*. Hij bespreekt er de lach vooral als een sociaal instrument, “[s]a fonction utile, qui est une fonction sociale”. (Bergson, 1964: 6) Hij maakt de lach daarbij erg machiavellistisch. Om het nobele doel te bereiken bedient de lach zich van onsympathieke hobbesiaanse machts-wellust, straf en vernedering – “la menace d’une correction, la perspective d’une humiliation”. (Bergson, 1964: 102) Vrolijkheid gaat altijd ten koste van iemand, het blijven de/het andere(n) die lachwekkend zijn. De corrigerende *société* heeft veel van een *alien force*, een abstracte kracht die de lach als een steriel wapen gebruikt. Plezier brengt de lach bij Bergson evenmin als bij Freud. Maar

25 De wetmatige voorspelbaarheid die de traditionele newtoniaanse en euclideaanse fysica beheerst, is in de theorie van Bergson een komische aberratie als ze ook op het levende wordt toegepast. Bergsons concepten van orde en wanorde zijn de voorbije jaren becommentarieerd in de context van het debat over entropie, de chaos- en relativiteitstheorie en wat het fysische begrip van thermodynamica kan bijbrengen aan de menswetenschappen en de kunst. Al van bij de aanzet discussieerde Bergson met Einstein over de gevolgen van de relativiteitstheorie voor de menswetenschappen. (Kolakowski, 2003: 14) Bergson heeft met chaostheorie een interesse gemeen in alles wat onregelmatig is en idiosyncratisch, en een niet-aflatend in vraag stellen van alle soorten van determinisme. Het recente debat daarover wordt aangevoerd door Ilya Prigogine, de Brusselse chemicus die in 1977 de Nobelprijs chemie kreeg precies voor zijn inzichten in “non-equilibrium thermodynamics, particularly the theory of dissipative structures”. (<http://nobelprize.org/chemistry/laureates/1977>) (Voor die discussie en verdere bronnen zie Gantar (1999))

hij is, veel sterker nog dan bij Freud, een gangmaker van realisme. Dat is voor deze studie het belangrijke idee uit *Le rire*.

8•De komische droom

De lach mag aansturen op realisme, maar het komische blijft ook bij Bergson irreëel, “l’illusion comique est une illusion de rêves, [...] la logique du comique est la logique des songes”. (Bergson, 1964: 143) Bergson schrijft in de aloude traditie die het komische als een reservaat van de droom bestempelt met eigen regels en normen. Het lachwekkende subject zit verzonken in zijn verbeelding. Die afzijdigheid geeft vrijheid. In de komische wereld van *A Midsummer Night’s Dream* mogen de gekste verwickelingen zich ontplooiën, de meest ongeloofwaardige en ongeoorloofde, het komische is toch slechts een droomwereld. Maar de prijs voor die vrijheid is de terechtwijzing door de lachende toeschouwer die uiteindelijk weer orde op zaken stelt. De droom loopt ten einde, het ernstige leven herneemt zich.

Hoe verhoudt het komische zich ten opzichte van de realiteit? Freud gaf de aanzet voor een topografie van het grappige waarbij het komische “onbewuste” onder en achter het scherm van de normaliteit op de loer ligt. Het lachwekkende belaaft met zijn absurditeit de alledaagse wereld van de rede. De censuur laat zich verschalken. Plotseling breekt die bodemloze wereld van ongenormeerde chaos door. Logische verbanden worden onderuit gehaald en onderworpen aan onderbreking, incongruentie en discontinuïteit. De dijk die in ons onderbewustzijn de chaotische golven van de droom tegenhoudt, begeeft het, schrijft de postfreudiaan Marc Chapiro in *L’illusion comique* (1940). De hele realiteit wordt bij het lachen aangetast door de verwarring van de absurditeit, door de amalgamen van incoherente ideeën en beelden. “En mêlant subrepticement l’incongru au réel, le comique fait sauter les cadres de ce dernier, et engendre un **état momentané de confusion**, où l’illusion d’irréalité envahit le champ entier de notre conscience, suspendant, pour un bref instant, notre attitude normale à l’égard du monde extérieure.” (Chapiro, 1940: 52 [eigen nadruk])

De waarneming van het komische overmeestert de lacher en doet hem – voor heel even – twijfelen aan de hem vertrouwde realiteit. De lacher en het lachwekkende zijn dus toch niet zo makkelijk te scheiden als Bergson het voorstelde. De lach speelt met meningen, ondergraaft stabiliteit door de dominante betekenissen ambigu of betekenisloos te maken. De lach ent zich op vastgestelde normen, waarden, attitudes en overtuigingen en injecteert absurditeiten. “By playing with the meanings that structure our daily lives, the

humourist is able to **disturb our definitions of reality**, causing the emergence of **doubt** as to the value of daily routines and giving rise to some **confusion** as to the very foundations of reality”, analyseert Anton Zijderveld in zijn *Trend Report* over de sociologie van de lach en van humor. (Zijderveld, 1983: 42 [eigen nadruk]) Het lachen opwekken is een vorm van epistemologische en sociale subversie plegen. De zekerheid van de gewoonte wordt in vraag gesteld. Het lachwekkende infecteert de hele ervaringswereld van wie lacht.

Maar Zijderveld spreekt nadrukkelijk over een “minicrisis van chaos”. “[...] [I]t should be borne in mind that this mini-crisis of chaos is but a mirage of true anarchy and usually lasts not much longer than the laughter it elicits.” (Zijderveld, 1983: 9) Die korte lachende infectie raakt nooit de fundamenteën van de traditionele betekeniswereld. Echt revolutie voeren met de lach en het lachwekkende zal nooit lukken. “On the contrary, a humorist who was cut to destroy the dominant values and traditional meanings of his society would be like a small child who destroys its toys.” (Zijderveld, 1983: 42)

Het komische, als de lust in het lachwekkende, blijft een spel, een apart beleefde realiteit. Het is niet alleen psychologisch en epistemisch maar ook sociaal een apart beleefde realiteit. “The comic posits another reality that is inserted like an island into the ocean of everyday experience”, stelt Peter Berger (auteur van *The Social Construction of Reality*) in *Redeeming Laughter*. (1997: 206) Berger probeert te achterhalen hoe het overal opduikende, vluchtige moment van het komische zich verhoudt tot de permanente orde van het individuele en sociale bestaan. Lachen veroorzaakt een soort van extase, “literally, experiences of *standing outside* ordinary reality”. Om die topografie beter te kunnen uitwerken, grijpt Berger terug naar het begrip *betekenisdomein* (*province of meaning*) van Alfred Schutz. Schutz ontwikkelde, vooral in zijn essay “On Multiple Realities”, de idee dat wat mensen ervaren als “realiteit” uit verschillende ervaringen bestaat. In de context van dit hoofdstuk zijn Berger en Schutz interessant omdat ze een verfijning toelaten van Oakeshotts *modes of experience*, zogeheten ervaringswerelden, op maat van beperkte ervaringen zoals het komische. Ze hebben ook een contextuelere en socialere benadering dan de abstracte schemata van de epistemologie.

Schutz was vooral geïnteresseerd in de relatie tussen de realiteit van het alledaagse leven, wat hij de *voornaamste* realiteit noemde (*paramount reality*), en enclaves die daar buiten vallen, die hij “eindige betekenisdomeinen” (*finite provinces of meaning*) noemde. In de “voornaamste realiteit” leiden we als volwassen wakkere mensen ons dagelijks bestaan, een realiteit waarin onze handelingen tastbare gevolgen hebben, een realiteit die we delen met de grootste groep andere mensen, en die we ervaren als de natuurlijke en blijvende realiteit. Maar uit die “voornaamste realiteit” kunnen we tijdelijk ‘emigreren’, en dan vertoeven we in

“eindige betekenisdomeinen”. Dat zijn andere ervaringszones, werelden met eigen wetmatigheden, zoals de wereld van de droom, of van het theater, van een intense esthetische ervaring, of een religieuze ervaring, of van het spel. De overgang van die “domeinen” naar de “voornaamste realiteit” gaat altijd met een schok gepaard. Die parallelle universa onderscheiden zich van de “voornaamste realiteit” doordat ze onder meer een eigen cognitieve stijl hebben, een interne consistentie, een exclusieve realiteitszin, een andere vorm van bewustzijn, eigen vormen van spontaneïteit en van tijdsperspectief. Berger toetst het komische op die en andere eigenschappen, vergelijkt het komische met de droom, (1997: 7–12) en besluit: “The comic then, definitely constitutes a finite province of meaning in a Schutzian sense, but it is a finite province of meaning with quite distinctive traits.” (1997: 11) Enigszins anders dan bijvoorbeeld de droom kan het komische een soort sluimerende subtekst vormen, of het kan heel snel opduiken en weer verdwijnen. Maar het komische is hoe dan ook een ervaring die buiten die gewone realiteit valt, en die steeds opnieuw binnenbreekt in die gewone realiteit. **“The comic [...] is primarily a form of perception, a uniquely human one. The comic is perceived as the perception of an otherwise undisclosed dimension of reality – not just of its own reality [...], but of reality as such.”** (1997: 14 [eigen nadruk]) Kan het komische dan toch niet helemaal beperkt worden tot een *finite province of meaning*?

Ik citeerde uiteenlopende beschrijvingen van de relatie tussen het lachwekkende en de realiteit – psychologisch, sociaal, epistemisch. Telkens werd duidelijk dat het lachwekkende de lacher raakt in zijn ervaring en begrip van de realiteit. De muur die Bergson tussen het lachende subject en het lachwekkende object beargumenteerde, is slechts schijn. Het lachwekkende wordt pas pertinent in de ervaring van het lachen, pas in de lach realiseert het zich. Het komische heeft een ingrijpend effect op de stabiele orde waarin de lacher als toeschouwer denkt te staan. Het roept onzekerheid, twijfel en ambiguïteit op. Het wijst op wat niet zichtbaar was onder de heersende regimes, de craquelures en grotere scheuren, de incongruenties en onvolkomenheden. Toch is het komische noodzakelijk beperkt. Het heeft nooit een radicale impact en het is geen revolutionaire kracht die de sociale en intellectuele orde kan ontmantelen of veranderen. Het kan best omschreven worden als een tijdelijke belevingswereld – zo wordt het in elk geval georganiseerd, met carnavals, festivals, in geritualiseerde tijd, en in komedies die in een theatrale vorm die rituelen verder zetten. Na het komische ritueel herneemt het ernstige leven zich.

De geritualiseerde lach is zonder twijfel een “eindig betekenisdomein”, met aparte vrijheden en eigen conventies. Maar het komische – de lust in het lachwekkende

– opvatten als een droom en een illusie blijkt een weinig accurate metafoor. Een droom vertekent op onnavolgbare wijze de *paramount reality*. Dromen is een zelfstandige activiteit die onafhankelijk van de droombeelden plaatsvindt en de beleving inhoudt van een eigen wereld, gebaseerd op elementen uit de wakkere wereld. Een illusie is ronduit een vervalsing van de echte wereld. Het komische daarentegen bestaat niet los van de komische aanleiding en van het komisch inzicht. En dat komische inzicht staat niet los van de realiteit waarin het zich voordoet. Het komische is dus geen aparte activiteit van de geest, het is een apart perspectief op de realiteit dat ontstaat onder invloed van wat zich in die realiteit plotseling voordoet. Het zorgt voor een plotselinge perspectiefwissel. “The comic, however temporarily, brings about [...] transcendence in a lower key, that is, it relativizes the paramount reality.” (Berger, 1997: 207–208)

De lach laat zich toch niet zo makkelijk inperken. Van de *finite province of meaning* keer ik op mijn stappen terug naar de *mode of experience*, het begrip dat ik als vertrekpunt gebruikte om de lach te beschrijven. Oakeshott schreef: “A mode of experience is not a separable part of reality, but the whole from a limited standpoint. It is not an island in the sea of experience, but a limited view of the totality of experience.” (Oakeshott, 1994: 70) Wellicht is dit de meest neutrale en open topografische beschrijving van de beperkingen en vrijheden van de lach, een beschrijving die allerlei extra modificaties (temporeel, sociaal, situationeel, enzovoort) toestaat.

9•Filosofische vrolijkheid

Waarom zo worstelen met de verhouding tussen het lachwekkende en het reële? Waarom zoals Bergson proberen om de lacher aan de kant van de realiteit te krijgen maar het lachwekkende in de irrealiteit te houden, terwijl bij het lachen de hele realiteit wordt aangetast? De komische wereld van het onvoorspelbare, ongestructureerde, veranderende, niet-rationele, is dat niet precies zoals de wereld er uitziet onder alle rationalistische vervormingen, oppert George Santayana, de Spaans-Amerikaanse filosoof. Santayana (1863–1952), een tijdgenoot van Bergson (1859–1941), kant zich uitdrukkelijk tegen het geëxalteerde instrumenteel rationalisme en de veronderstelling in de westerse filosofie dat de rede, omdat ze van het grootste belang is voor de mens, het hele universum regeert. (O’Sullivan, 1992: 34 e.v.) Dat rationalisme heeft verblind, het heeft geleid tot *egotism*, het onvermogen om de onafhankelijke realiteit van de wereld au sérieux te nemen. Die realiteit, stelt Santayana, is fluïde en onophoudelijk veranderend. Hij legt de link tussen verandering en incongruentie.²⁶ Ontstaat de lach volgens Bergson wanneer er geen verandering en fluïditeit is, dan zijn volgens Santayana

verandering en fluïditeit precies de bron van de lach. Dat maakt de kwestie bijzonder eenvoudig:

Existence involves changes and happenings and is comic inherently, like a pun that begins with one meaning and ends with another. Incongruity is a consequence of change; and this incongruity becomes especially conspicuous when, as in the flux of nature, change is going on at different rates in different strands of being, so that not only does each thing surprise itself by what it becomes, but it is continually astonished and disconcerted by what other things have turned into without its leave. The mishaps, the expedients, the merry solutions of comedy, in which everybody acknowledges himself beaten and deceived, yet is the happier for the unexpected posture of affairs, belong to the very texture of temporal being; and if people repine at these mishaps, or rebel against these solutions, it is only because their souls are less plastic and volatile than the general flux of nature. The individual grows old and lags behind; he remembers his old pain and resents it when the world is already on a new track. In the jumble of existence there must be many a knock and many a grief; people living at cross purposes cannot be free from malice, and they must needs be fooled by their pretentious passions. But there is no need of taking these evils tragically. At bottom they are gratuitous, and might have been avoided if people had not pledged their hearts to things beyond their control and had not entrenched themselves in their illusions. (1964: 420)

Santayana maakt enkele eenvoudige vergelijkingen: De wereld is veranderlijk, verandering levert incongruentie op, incongruentie is de bron van het komische, dus de wereld levert komische contrasten op. Dit essay uit 1921 incorporeert meteen ook Bergsons these. De menselijke neiging om te verstarren en zich te verzetten tegen fluïditeit, is blindheid en dwaasheid, een illusie die opnieuw komisch is. De menselijke geest kan zich onvoldoende snel aanpassen, is “less plastic and volatile”, streeft een illusoire controle na, of blijft gewoon blind voor het toevallige en absurde. Dat is het gevolg van het rationalisme en een naïef wetenschappelijk realisme dat zich niet kan neerleggen bij de vaststelling: “this world is contingency and absurdity incarnate, the oddest of possibilities masquerading momentarily as a fact.” (Santayana, 1964: 421) Bij gebrek aan nederigheid en respect verklaart de *naturalist* al het bestaande onmogelijk en dus onwerkelijk. Zo wordt ook de ontkenning van het lachwekkende, de ernst, zelf lachwekkend.

²⁶ Santayana behandelt de lach vooral als een esthetisch vraagstuk in *The Sense of Beauty* (1896) (vooral pagina's 218–262) en in twee korte essays “The Comic Mask” en “Carnival” uit *Soliloquies in England* (1921). Een verdere vergelijking tussen de filosofieën van Santayana en Bergson ligt evenwel niet voor de hand, hoewel bijvoorbeeld Santayana's afkeer van instrumentalisme kan worden vergeleken/gecontrasteerd met Bergsons vitalisme (zie O'Sullivan, *Santayana* (1992), 72 e.v.)

The most profound philosophers accordingly deny that any of those things exist which we find existing, and maintain that the only reality is changeless, infinite, and indistinguishable into parts; [...] and since their moral and religious prejudices do not allow them to say that to be irrational and unintelligible is the character proper of existence, they are driven to the alternative of saying that existence is illusion and that the only reality is something beneath or above existence. That real existence should be radically comic never occurs to these solemn sages; they are without one ray of humour and are persuaded that the universe too must be without one. (1964: 421)

In dit korte essay "Carnival" brengt Santayana de thema's samen die in dit eerste hoofdstuk zijn aan bod gekomen: de epistemische waarde van het komische, de relatie van het komische met het rationele en "het reële", en het vermeende illusoire karakter van het komische. Eerdere theoretici in dit hoofdstuk noemden de lach irrationeel en chaotisch. Dat was een reden om het lachwekkende en het komische als het irreële te bestempelen. Bergson haalde de lach uit dat reservaat van de droom en de illusie. Het lachen zelf, dat Plessner omschreef als het verlies van een gefixeerde zelfcontrole en de overgave aan de fluïde lichamelijkheid, beschermt een chaotischer, vitalere en niet langer rationeel gedefinieerde werkelijkheid. Het scherpt de aandacht voor de intuïtieve en voor de directe ervaring, voor realisme. Santayana doet een laatste stap. Lachen garandeert voor hem bij uitstek een realistische omgang met de werkelijkheid. Het maakt een pretentieuze ervaring mogelijk die zich niet laat afleiden door rationele apriori's. De lach is voor Santayana onbemiddelde ervaring. Het reële en chaotische is lachwekkend want vaak tegenstrijdig en incongruent. De ontkenning van die incongruentie, het rationalisme dat die fluïde realiteit tot een illusie verklaart, ontkent het reële en maakt zich daarmee lachwekkend. De wereld is een groot carnaval, luidt het besluit van Santayana. "And amongst these lights and shadows of comedy, these roses and vices of the playhouse, there is no abiding." (1964: 423)

De filosofische betekenis van dit lachen is monumentaal, zo interpreteert Noël O'Sullivan de centrale plaats van de lach in Santayana's filosofie. (O'Sullivan, 1992) Dit lachen is een teken van nederigheid. Het belichaamt een radicale verandering van perspectief, weg van de zoektocht naar absoluutheden die zowel de klassieke metafysici, de middeleeuwse theologen als de moderne positivisten drijft. Nederigheid is de eerste aanzet in het project van filosofische reconstructie dat Santayana onderneemt op het puin van materialisme en idealisme. Het filosofisch lachen dwingt de mens om zijn rationalistische pretenties te laten vallen. Het schudt hem wakker uit de ijdele zelfbevestigende filosofische traditie. "To achieve a less arrogant philosophical vantage-point, rational argument alone

will not suffice, since the origin of anthropocentrism lies in human vanity. The only effective antidote for the intense egoism which lies behind this vanity is laughter.” (O’Sullivan, 1992: 51) Een lachend perspectief aannemen, betekent dan ook drastisch breken met de traditie. “The possibility that existence is intrinsically comic [...] is something that can only be contemplated in a philosophical tradition characterized by the intellectual humility just mentioned. It is therefore a possibility which has seldom occurred to western philosophers.” (O’Sullivan, 1992: 52)

Lachen betekent dan de zwaarte overwinnen die rationalisme, realisme en moralisme hebben opgelegd. Wie het absolute streven naast zich kan leggen en de menselijke beperkingen kan aanvaarden, zijn eigen “finitude” onder ogen kan komen, “the ridiculous pretension of his own claim to sovereignty”, (Coroneos, 2002: 153) die kan waarlijk lachen. “How can one laugh at this terrible *reductio*? Because laughter, unlike sighs and tears, does not mean resignation. [...] Bursting forth in loss, it proclaims the very moment of sovereignty: a miraculous fullness of ‘being’.” (Coroneos, 2002: 153)

Deze lach neemt zelfs de “troost” van het tragische lijden weg, van de onmetelijke angst voor het verloren-zijn en de existentiële crisis van zinloosheid. De lach ontdekt het tragische van zijn ernst door zijn voedingsbodem te ondergraven. Net zoals het komische wordt ook het tragische geboren uit een incongruentie, een onderbreking, “the antinomic, paradoxical, conflicting and dialectical nature of reality. The contradiction of being that reveals itself in experience may, due to the subject’s mental activity, be manifested on the plane of consciousness as the tragic, a paradox, the absurd, the comic, catastrophism, etc.” (Wilkoszewska, 1986: 29)

Het komische gaat op een afstand staan, onthecht zich en neemt die paradox niet meer ernstig. Bijvoorbeeld omdat er geen emotionele band is, omdat de gevolgen niet ernstig zijn, omdat het slachtoffer niet echt lijdt. Maar dat kan alleen omdat het komische stelt dat het geen zin heeft om te zwelgen in het onrechtvaardige lijden, omdat de categorieën van zin en onzin arbitrair zijn. Nihilisme, de leegte van een ver doorgedreven rationalisme, is evenmin een optie. Het komische ontmantelt de orde die aan de basis ligt van het tragische universum. Tragedie kan pas ontstaan in een illusie van grootsheid, in een perspectief van het goddelijke of het sublieme. De komische held lacht zowel het geloof in noodzaak als het bejammeren van het verlies van noodzaak weg als dwaasheid. Niet vanuit een andere transcendente illusie, maar vanuit de erkenning van zijn (materiële) beperktheid. Dat is de subversieve kracht van de lach. In het slothoofdstuk “Comic Wisdom” van het uitdagende *Laughing Matter* schrijft Marcel Gutwirth:

To laugh in the face of folly (our own) and lostness (our own) is to reach for the prize of wisdom – the [...] recognition of the little we are. [...] A belief in

the divine purpose had long screened us from the knowledge that everything that is could have been otherwise, without making the least bit of difference to anyone. To rejoice in the gratuitousness of all-that-is, in the knowledge (or rather the belief) that is all there, that the laughter of the All is as impersonal as it is unaccountable, requires a courage-to-be of a higher order. It shows a philosophical nerve that is only too easy to contrast with the once fashionable angst before the Nothingness at the heart of being so recently still in vogue. (Gutwirth, 1993: 165)

Gutwirth verwijst naar *La nausée* die Antoine Roquentin voelt wanneer hij de radicale absurditeit ontdekt. "Courage then, is of the essence. It is the strength to laugh in the face of the abyss that swallowed up our absolutes." (1993: 165)

10•Zarathustra's lach

Zo zijn we uitgekomen bij het lachen vanuit de wijsheid, gewonnen uit het abstracte inzicht in de incongruentie van de menselijke conditie. Dat is voor de ascetisch en tragisch aangelegde westerse filosofie een uitzonderlijke vorm van lachen. Het heet een moedig en heroïsch lachen te zijn. De voorvader van deze lach is Nietzsches Zarathustra. Zarathustra geldt doorgaans als de filosoof van de *hubris* die moraliteit wilde gelijkstellen met het heroïsme van de wil. Maar Zarathustra's exuberantie herbergt ook een affirmatie van de gelimiteerdheid die ons bij de kern brengt van een charismatische komische houding. Zeer merkwaardig is het daarom dat Nietzsche meestal niet figureert bij de filosofen van het komische. Maar Nietzsche spreekt over het komische dan ook in heel andere termen dan wat hier is voorafgegaan. Of toch niet?

In *Also sprach Zarathustra* (1892) komt lachen in verschillende gradaties, gedaanten en intenties aan bod, lachen met vele draagwijdtes – "or, le rire nietzschéen est *sui generis*. Il peut abriter la colère, l'allégresse, la tendresse, l'ironie". (Philonenko, 1995 : 89) Drie versies van dat lachen acht ik in deze context bijzonder relevant: de parodistische lach, de filosofische lach, en de lichamelijke lach. Die drie vormen van lach getuigen van het verzet van de verbeelding tegenover het tragische. Ze sturen aan op lichtheid en op *buoyancy* (wat zowel vrolijkheid betekent, veerkracht, en het vermogen tot drijven). Nietzsche wordt vaak gelezen als de filosoof van het tragische. Maar doorheen *Zarathustra* is de suggestie verweven dat komedie de mensheid kan helpen bevrijden. "[...] Nietzsche intends for *Also sprach Zarathustra* to depict the conflict between tragic and comic views of the world, ultimately to urge the desirability of the comic." (Higgins, 1992: 3)

Een van de cruciale vragen die in *Zarathustra* voorliggen is hoe de omkering van alle waarden kan worden bewerkstelligd. Wie alle waarden wil herijken, de wereld wil ontdoen van het opgelegde moralisme en van de moraal van het kudde-instinct, moet niet alleen de wil hebben tot metamorfose. Hij moet eerst en vooral lachen, parodistisch lachen. Hij moet afrekenen met de priesters van de gelijkheid en de profeten van de ascese, met alle overgeleverde moraal en wijsheid. Zarathustra vergelijkt dat met het lachen van “Busspredigern und Narn”. “[I]ch hiess sie lachen über ihre grossen Tugend-Meister und Heiligen und Dichter und Welt-Erlöser.” (Nietzsche, 1999 IV: 247) Gelachen moet er ook worden tegenover de volgzaame massa op het marktplaatsje – “voll von feierlichen Possenreissern ist der Markt”. (Nietzsche, 1999 IV: 66) Zeker van het zo graag onderdanige en naar regels en naar een leider snakkende volk is geen heil te verwachten, ernstige en plechtige poetsenbakkers zijn ze, en daarom moeten ze met spot bejegend worden; „[h]ier lache, lache, meine helle heile Bosheit! Von hohen Bergen wirf hinab dein glitzerndes Spott-Gelächter!” (Nietzsche, 1999 IV: 298)

Dat heldere lachen dat de herijking van alle waarden voorbereidt, is radicaal en immoreel. Het mengt superioriteit met parodie, het is lachen met de hamer. De lachende en herscheppende filosoof staat geen applaus te wachten, “den, der Tafeln bricht und alte Werthe, den Brecher – den heissen sie Verbrecher.” (Nietzsche, 1999 IV: 266)

Daarom kunnen alleen de sterksten lachen, zij die de onderdanigheid en het conformisme kunnen afleggen, die zich willen ontdoen van de oude concepties en verplichtingen, die zichzelf en hun waarden willen heruitvinden. Zarathustra wacht “auf Höhere, Stärkere, Sieghaftere, Wohlgemuthere, Solche, die rechtwinklig gebaut sind an Leib und Seele”. (Nietzsche, 1999 IV: 351) Wie zo sterk is, ontziet zichzelf niet. In het komische vierde deel, dat veel wegheeft van een auto-parodie met een snuifje slapstick (over dat hoofdstuk als “comedy of affirmation” zie ook Alderman, 1977: 113–137), durft Zarathustra de draak te steken met zichzelf en zijn hogere mannen, en steken de hogere mannen de draak met Zarathustra. Ze zijn getransformeerd, ze kunnen schertsend een ezelsfeest opvoeren en de ezel aanbidden, ze zien hun eigen dwaasheid en lachen erom. Dankzij het lachen vinden ze zichzelf heruit. Lachen, metamorfose, zelfcreatie en zelfdeterminatie gaan in de extatische filosofie van Zarathustra hand in hand.

Die lach is teken van een bevrijding. Achter het masker van de parodistische lach, de lach in narrenpak, gaat een andere, interessantere lach schuil, een filosofische lach. Dat is niet alleen een bevrijdende maar ook een bevrijde lach, en daarom een creatieve lach: “Wenn ich je mit dem Lachen des schöpferischen Blitzes lachte, [...]” (Nietzsche, 1999 IV: 288) We komen bij de kern van wat voor Nietzsche het komische is. *Die fröhliche Wissenschaft*, (1882) dat Nietzsche

schreef net voor hij aan het eerste boek van *Zarathustra* begon (1883),²⁷ vangt aan met een uiteenzetting hoe “de tragische tijd” zich krampachtig probeert te manifesteren, een tijd waarin een verdediging van het leven wordt opgetrokken in termen van doel, reden en gebod, waarin moraal en religie waardeoordelen opleggen, waarin de mens de onweersaanbare aandrang voelt om te weten waarom hij existeert, zodat hij kan decreteren: “es giebt Etwas, über das absolut nicht mehr gelacht werden darf!” (Nietzsche, 1999 III: 372) Maar die tragische tijden worden ondanks hun krampachtig verzet toch onherroepelijk ondergespoeld door de lach. “[D]ie kurze Tragödie gieng schliesslich immer in die ewige Komödie des Daseins über und zurück, und die ‚Wellen unzähligen Gelächters‘ – mit Aeschylus zu reden – müssen zuletzt auch über den grössten dieser Tragöden noch hinwegschlagen.” (Nietzsche, 1999 III: 372) Die corrigerende lach komt voort uit het vertrouwen in het bestaan en in de richting die het uitgaat, hij wil de mens ervoor behoeden „zu einem phantastischen Thiere” te evolueren dat zich vastklampt aan zelfgefabriceerde doelen en redenen. Maar dat lachend vertrouwen is de moeilijkste opgave. “Ueber sich selber lachen, wie man lachen müsste, um *aus der ganzen Wahrheit heraus* zu lachen, - dazu hatten bisher die Besten nicht genug Wahrheitssinn und die Begabtesten viel zu wenig Genie!” (Nietzsche 1999, III: 370)

In *Zarathustra* focust Nietzsche preciezer en systematischer wat de mens te doen staat om die ‘integrale waarheid’ lachend te bereiken. Aan de tragische conditie valt niet te tornen, maar wel de reactie erop biedt mogelijkheden. Het verlichte antwoord ligt in transformatie. De mens moet uitstijgen boven zichzelf. Hij doet dat door zijn eigen lot te willen. Hij kan zich niet meer vasthouden aan zekerheden. Met de absoluten van de filosofen, priesters en dichters moet hij lachen. In hun hoogmoed willen zij het eeuwige en onveranderlijke verkondigen, ze reiken te ver, voorbij de menselijke gelimiteerdheid, hun morele en intellectuele ijdelheid is komisch. Zij willen alles in wetten en verplichtingen vastleggen, en daardoor vallen ze ten prooi aan nihilisme. (“It is clear that nihilism, in Nietzsche’s view, is any mode of thought or action which derogates the very human conditions of thought and action” (Alderman, 1977: 38)) Zij en allen die hen uit kudde-instinct volgen, ontlopen hun verantwoordelijkheid als vrij mens – hun individuele verantwoordelijkheid: “Das ist *mein* Gutes und Böses”, (1999 IV: 243) “Das – ist nun *mein* Weg, - wo ist der eure?” (1999 IV: 245) Zarathustra heeft meteen een loodzware (en moeilijk te begrijpen) test voor de echtheid van dat inzicht: de eeuwigdurende terugkeer – een test die Nietzsche al in *Die fröhliche Wissenschaft* heeft aangekondigd met de vraag: “willst du diess

27 Voor de chronologie baseer ik mij op Kaufmann (1974 : 483–484).

noch einmal und noch unzählige Male?" (Nietzsche, 1999 III: 570) Alleen wie volledig zelfbewust is, wie zichzelf wil transcenderen en zich bevrijd heeft van alle ressentiment, kan dat tragische lot van de eeuwige terugkeer omarmen als een hoopvol perspectief. Hij wordt een *Übermensch*.

De lach leidt meteen diep in de filosofie van Nietzsche, en het is hier niet het opzet om hem op dat spoor te volgen, zeker niet naar de eeuwige terugkeer, een van de belangrijkste en meest gecontesteerde filosofieën van Nietzsche. Maar in de filosofische lach van de naar bevrijding strevende mens verliest Nietzsches lachen zijn betweterige bergsoniaanse trekken (als uitdrijvend lachen vanuit de wijsheid over de werkelijkheid) en wordt het een zelfbetrokken lachen. De filosofische lacher kijkt ook naar zichzelf en hoe onbehendig hij de tragedie soms beantwoordt. Die zelfbetrokkenheid geeft de lach zijn lichtheid. Veel meer dan bij Bergson, Freud of andere filosofen van de lach affirmeert Zarathustra de lichtheid van de lach. Dat lijkt paradoxaal gezien wat er op het spel staat. De 'Geist der Schwere' is Zarathustra's "Teufel und Erzfeind", hij staat voor "Zwang, Satzung, Noth und Folge und Zweck und Wille und Gut und Böse". (1999 IV: 248) Maar de lach bekampt die zwaarwichtigheid niet met titanische heroïek, met wagneriaanse paukslagen. Luchtig tippelend speelt de lach zijn lichtheid uit. Wie zich kan verlossen van absolute fundamenteën, onwrikbare geloofspunten en metafysica, wordt een (zelfbewuste) koorddanser. Hij leidt een bestaan zonder de veiligheids-touwen van zin en doel, filosofie en religie, moraliteit en verplichtingen. Hij ontsnapt aan de zwaartekracht. "Und zumal, dass ich dem Geist der Schwere feind bin, das ist Vogel-Art." (1999 IV: 241) Nietzsche herhaalt ook de metafoor van het lachen in de ijle hoogte boven op de berg waar Zarathustra uitstijgt boven de zwaarte: „Wer auf den höchsten Bergen steigt, der lacht über alle Trauer-Spiele und Trauer-Ernste“. (1999 VI: 49). Hij ziet de wolken onder zich, „diese Schwärze und Schwere, über die ich lache, - gerade das ist eure Gewitterwolke". (1999 IV: 49)

Maar het treffendste beeld van die fysieke lichtheid van het lachende inzicht is de dans. De dans geneest van de plechtstatigheid, het lichamelijke verdrijft de moralisten en metafysici. Zarathustra ('de lachende profeet') speelt eerst de clown en dan de dansmeester die het gezelschap van de hogere mannen aanpoort tot lichtvoetigheid: "Erhebt eure Herzen, meine Brüder, hoch! höher! Und vergesst mir auch die Beine nicht! Erhebt auch eure Beine, ihr guten Tänzer, und besser noch: ihr steht auch auf dem Kopf!" (1999 IV: 366) Zij moeten de lichtheid nastreven, en dat is geen theoretische oefening. De tastbare realiteit van het lichaam behoedt tegen ijle contemplatie. Bij de sensualiteit van het lichaam begint de opstanding. *De Herrschsucht*, die wil tot macht, tot creatie en zelfcreatie komt voort "aus mächtiger Seele, zu welcher der hohe Leib gehört, der schöne,

sieghafte, erquickliche, um den herum jedwedes Ding Spiegel wird". (1999 IV: 238) Geestelijke affirmatie is daarom altijd ook lichamelijke affirmatie; de lach strijdt tegen het nihilisme: "d'un côté le témoignage contre la vie, l'entreprise de vengeance qui consiste à nier la vie; de l'autre côté l'affirmation de la vie, l'affirmation du devenir et du multiple, jusque dans la lacération et les membres dispersés de Dionysos. Danse, légèreté, rire sont les propriétés de Dionysos." (Deleuze, 1971: 35)

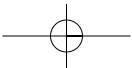
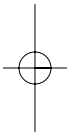
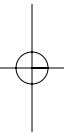
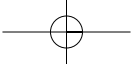
Door de lach te affiliëren met de lichtheid van de levensbevestigende dans heeft Nietzsche hem helemaal ontvoogd: het hoeft niet meer betreurd te worden dat het lachende lichaam zich verzelfstandigt en de mens herinnert aan zijn fysieke zwaarte. Die tastbare zwaarte is een bron van filosofische lichtheid geworden. Alleen voor filosofen, moralisten en dichters die de wispelturigheid van het bestaan in de dwingelandij van de ratio willen verankeren, is de lichamelijke lach een val uit de gratie.

En ook op andere manieren heeft Nietzsche de lach radicaal 'geherwaardeerd'. De lach grossiert niet in kleine tijdelijke cognitieve inzichten, hij bezegelt een grote ommezwaai. Hij ziet de komedie in van de pogingen om de wereld te vatten in categorische imperatieven, totaliteiten en eeuwigheden. Hij bevrijdt uit het perspectief van het tragische door het tragische lot te omarmen. Deze lach is geen komische vlucht maar een moedige daad, een sprong in de wil tot zelfbeschrijving, zelfoverwinning en metamorfose. Hij brengt improvisatie, vrijheid en rebellie. (zie ook Kunas, 1982: 42 e.v.)

Ook Nietzsche's lach is bij uitstek antirationeel. Radicaler dan Bergson en Freud, omvattender dan Santayana, heeft Nietzsche gebroken met de veronderstelling van Plato over Descartes tot Russell dat het reële het rationele is, dat kennis over de structuren van het reële alleen rationeel vergaard en geanalyseerd kan worden. Hij heeft het nihilisme aangetoond van dat rationalisme. Maar zijn lach is geen sprong in het wilde irrationalisme. Hij reikt een uitweg aan, het herschalen van het denken en willen op een menselijke schaal, het herdefiniëren van het volkomen tot het in wording zijnde. Hij maakt bewust van het menselijke en subjectieve karakter van waarden en waarheden en het dynamische karakter van de werkelijkheid.

Maar dit is ook een uitermate extatische lach. Hij is verlost van triviale komische aanleidingen. Dat doet hem op zijn beurt neigen naar het abstracte en totale, hij verkondigt de komedie van het verlichte inzicht. Hij wordt dan een *angelische* lach, die de goedheid, juistheid en volkomenheid van het zijn affirmeert. In die gedaante is hij zelf gediend met *demonische* parodie, met relativiserende lichtheid van wat ezelachtige komedie, clownscherie of slapstick – die Nietzsche trouwens ook zelf opvoert.

Nietzsche heeft de visie op de lach in deze studie meer dan een andere filosoof uit dit eerste hoofdstuk gestuurd; de lach die moed vergt, die absoluten openbreekt, de zwaarte wil verslaan, en mogelijkheden wil openen ondanks de onoplosbaarheid van het tragische. De prozaïsch-epifanische lach zou veel grondiger en genuanceerder getheoretiseerd kunnen worden als een nietzscheaanse lach. Maar ik wil niet verder de filosofische implicaties van die lach onderzoeken en de filosofie van Nietzsche binnentreden; ik wil het pad nemen van de prozaïsche lach dat naar de roman leidt. Daar is Bakhtin een veel geschiktere gids voor dan Nietzsche.



HOOFDSTUK 2

Mikhail Bakhtin De roman als lachend genre

I

INLEIDING

1•Lachen met de dood

De vrolijk lachende en lachwekkende dood is een van de extreemste beelden waarmee Mikhail Bakhtin de rabelaisiaanse lach portretteert. Rabelais put voor zijn encyclopedische catalogus vol dodelijke gevallen uit de klassieke bronnen: Aeschylus wil zijn lot ontvluchten maar wordt geveld door een vallende schildpadschelp. Fabius stikt in een geitenhaar dat in zijn melk gevallen is. Anacreon stikt in een druivenpit. Q. Lecanius Bassus bezwijkt door een naaldenprik in zijn linkerduim. Een man sterft omdat hij niet durft te boeren in het bijzijn van keizer Claudius, enzovoort. Nog vrolijker zijn zij die sterven door overmatig te lachen: Crassus besterft het van het lachen wanneer hij ziet dat een sullige ezel distels staat te eten. De ter dood veroordeelde hertog van Clarence mag zijn executie kiezen, “and he chose death by drowning in a barrel of malmsey!”, een dronken, clowneske dood. De kunstenaar Zeuxis sterft van het lachen wanneer hij het portret bekijkt van een oude vrouw dat hij net geschilderd heeft. (FTCN, 196–197)

Ook voor moderne ogen zijn het onrustwekkende scènes. De dood is taboe voor het komische. De dood hoort niet lachwekkend te zijn, lachen heet alleen metaforisch ‘de kleine dood’. Uit de lachende doodscènes spreekt het radicalisme van de lachende houding die Bakhtin bij Rabelais reconstrueert. Ze getuigen van een utopisme dat naar idealisme neigt, omdat de individuele existentie hier niet meer van tel is. Maar er spreekt ook een bevrijdend radicalisme uit. Deze lach ontnemt zelfs de dood zijn finaliteit. Alles gaat op in de lach, ook het definitieve einde van de dood. De dood blijkt nu eenmaal vaak knullig, clownesk, toevallig, buiten proportie en onheroïsch, een lijfelijk feit. Hij is in de woorden van Bataille “une imposture”. Waarom er dan ontzag voor hebben?

De lach die hartgrondig met de dood kan lachen, is volgens Bakhtin niet cynisch. Hij is niet sarcastisch, ironisch, satirisch, ontspannend humoristisch; evenmin koud absurdistisch, zwartgallig pessimistisch of nihilistisch. Het is een lach die aan de kant van het leven staat, en de onverzettelijheid van het leven viert. Hij heeft het zelfvertrouwen om de dood als absoluut einde uit te dagen. Het is dus een lach die probeert te openen wat ten einde leek. Bakhtin brengt vroeg in *Rabelais and His World* de terracotta beeldjes uit Kerch van de lachende,

seniele maar zwangere feeksen ter sprake. De feeksen met hun afgetakelde lichaam en verloren geest dragen het nieuwe leven in zich. Met hun lach geven ze aan dat de dood niet het einde is omdat niets ooit voltooid is. De beeldjes illustreren een krachtig oxymoron: de lachende dood is een zwangere dood, “it is pregnant death, a death that gives birth”. (RHW, 25) Op de scheidingslijn van leven en dood demonstreert de lach ten volle zijn ambivalentie van verval en heropbouw, afbreken en herstellen.

De lachende dood is het radicaalste en meest utopische beeld van de crue, lieflijke, biologische hilariteit van het carnaval die Bakhtin vooral in *Rabelais and His World* schetst. Bakhtin tekent nauwgezet de parameters van die lieflijke hilariteit uit omdat ze in de renaissance de aanzet vormt voor een filosofische en kosmologische omwenteling. De lach uit de zestiende eeuw, die Bakhtin als summum beschouwt in de geschiedenis van de lach, heeft een belangwekkende filosofische betekenis, daarvan wil Bakhtin de lezer van *Rabelais and His World* en “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel” overtuigen. De renaissancelach heeft een opmerkelijk cognitief en epistemologisch potentieel: Hij neemt een uniek gezichtspunt in tegenover de werkelijkheid. Hij opent de middeleeuwse ogen voor het nieuwe, voor het voor-handen-zijnde, voor het reële, en voor het toekomstige. De lach bevrijdt “from the prevailing point of view of the world, from conventions and established truths, from clichés, from all that is humdrum and universally accepted”. (RHW, 34) Hij consacreert “inventive freedom”, stuurt aan op “the combination of a variety of different elements and their rapprochement”. (RHW, 34) Hij beschouwt de wereld op een niet minder indringende manier dan de ernst, en hij beschouwt alle fenomenen van die wereld, (RHW, 66) ook wat essentieel en belangrijk is in het menselijk bestaan, dus ook religie, dood, pijn en lijden, goddelijkheid, onderwerpen die in de beperkte versie van het komische, en zeker sinds het 19de-eeuwse idee van humor, ongepast worden geacht voor komische behandeling.¹ “[I]t was directed at the whole world, at history, at all societies, at ideology. It was the world’s second truth extended to everything and from which nothing is taken away. It was, as it were, the festive aspect of the whole world in all its elements, the second revelation of the world in play and laughter.”

1 Neem als voorbeeld de uitgebreide retorische en taalkundige studie van het komische, het humoristische en het grappige die Lucie Olbrechts-Tyteca maakte (*Le comique du discours* (1974)). In die traditionele studie is het hoge bij voorbaat uitgesloten. Haar redenering is symptomatisch voor de beperkte, humoristische opvatting van de lach: “Le rire est malaisé dans certains contextes privilégiés religieux, philosophiques, éthiques, juridiques. Cela se rattache peut-être aux inhibitions par l’émotion, l’attention, l’efficacité argumentative, la déférence. Mais en outre pareils ils permettent souvent, grâce aux idées de mystère, d’infini, d’absolu, des passages à la limite rendant normale une argumentation qui, sinon, paraîtrait comique.” (1974, 36) De groteske en parodistische lach in deze studie gaat precies over die onderwerpen.

(RHW, 84) De taal van de lach kan daarom “an essential truth about the world” (RHW, 67) vertellen, een tweede, andere waarheid dan de ernst.

Die inzichtvolle lach neemt niet de ernst op zich onder vuur, en evenmin het tragische. De Griekse tragedie past zelf al een “creative destruction” (RHW, 122) toe, en de kritische filosofie van Socrates doorstaat voortdurend de test van de lach. Ernst die zichzelf durft op te heffen, achterhaald te verklaren en heruit te vinden, kan nooit een voorwerp zijn van de lach. Het is de *gravitas* van de dogmatische ernst en de eeuwige autoriteit, de pathos van het geslotene, intolerante en versteende, van het enige zaligmakende en absolute, van al wat gesacraliseerd is, van wat tot taboe en tot definitief dood verklaard is, waarmee de lichtheid van de lach genadeloos solt.

2•Waarom Bakhtin?

Hoe divergent de theorieën ook waren die in het eerste hoofdstuk aan bod kwamen, ze huldigden éénzelfde paradigma: zonder uitzondering probeerden ze de lach te ontleden als de lichamelijke reactie op een mentaal inzicht. Ze beschouwen de lach als een lichamelijke gratificatie, zoals Kant hem noemde, die opgewekt wordt door ideeën van de geest. De lach kan een uiting zijn van een gesofistikeerd realisme (Schopenhauer of Bergson), kan de ontmaskeraar zijn van een vals en daarom komisch rationalisme (Santayana of Gutwirth), of kan de komische illusie en een droomachtige, tijdelijke en beperkte alternatieve realiteit opwekken (Chapiro, Berger). De lichamelijke ontspanning die volgt, voert geestelijke spanningen af (Freud), sublimeert agressie (Koestler), angst (Freud), minachting (Aristoteles), of superioriteit (Hobbes).

In elk geval geldt dat waar de lach schalt, de harmonie verstoord is, weze die harmonie waarachtig dan wel alleen maar schijnbaar, weze ze psychisch, maatschappelijk of rationeel van aard. De Kantiaanse dualiteit blijft immer overeind. De komische ervaring kwalificeren de meeste theoretici als de ervaring van irrationaliteit, zoniet van excentriciteit: het buiten plaatsen, het doorbreken van identiteit. De lach blijft gevangen in paradoxen.

Mikhail Bakhtin (1895–1975) breekt met dit paradigma van de lach. Bakhtin stapt uit het duale denken en zoekt geen causaliteit meer voor de lach. Bakhtin beschouwt de lach niet als een fysiologisch, psychologisch of biologisch fenomeen. Het lachen beschrijft hij niet langer als een reactie, maar als een beleven, in zijn meest excessieve versie het lachend beleven van de totale werkelijkheid en waarheid. De Bakhtiniaanse lach heeft zich losgescheurd uit het beklemmend harnas van rationalisme, realisme en moralisme. Hij ontsnapt aan

elke vorm van dogmatiek, elke autoriteit opeisende beschrijving van de werkelijkheid. De lach is geen symptoom meer van verscheurdheid en excentriciteit, de bakhtiniaanse lach is een manifestatie van een levensdrang die zich daarvan verlost heeft. De lach staat voor een dieper en rauwer leven, als carnavaleske omarmt hij een bruto vitalisme waarin paradoxen moeiteloos overbrugd worden. De lach verenigt het concrete lichamelijke met het mythische en transcendente, angst met vreugde, agressie en minachting met onbevungen plezier, leven met dood. Bakhtins lach voert geen spanningen af of is geen uiting van een "checks and balances"-realisme, het is een onbeteugeld affirmeren van het leven.

Dit lachend affirmeren van het leven roept de retoriek van Nietzsches Zarathustra op. Het onverwijld ja-zeggen tegenover het leven beschouwde Nietzsche als het enige zinnige antwoord op het nihilisme van het socratische rationalisme en het christelijke moralisme. Het instinctmatige en primordiale, dat de voedingsbodem vormt voor Bakhtins carnavaleske, bekrachtigt ook Nietzsches dionysische. De exuberante dansende en zingende lichamelijke is een revelatie, lachen een vorm van transcendentie. Bakhtin en Nietzsche tonen zich op dit vlak, indien niet als verwante geesten, dan tenminste als elkaar aanvullende geesten die vanuit hun verder onvergelykbare filosofieën een nieuw en radicaal begrip van de lach uitwerken – een lach die de werkelijkheid waarachtiger laat beleven dan de dogmatische ernst. Dat is een uitdagende (zij het niet onproblematische – daarover heb ik het verderop) conceptie van de lach.

Bakhtin (en niet Nietzsche of andere denkers die in het eerste hoofdstuk aan bod kwamen) wordt de cruciale figuur van deze studie omdat hij vanuit die ondogmatische lach de overstap maakt naar de literatuur. Hij leest de roman, of toch een belangrijke traditie in die roman, als het genre waarin die lachende ervaring gestold is, als het genre dat het gezichtspunt van die renaissancelach heeft overgenomen en verder uitdraagt. Genres zijn voor Bakhtin raamwerken voor de perceptie van de realiteit, brillen om de werkelijkheid te interpreteren. De roman benadert de werkelijkheid als een lachend genre: in de ogen van de roman is de wereld open en onvoltooid, nooit volledig beschreven of gedetermineerd. De roman kijkt, net als de lach, antidogmatisch en antiautoritair. Hij breekt open wat in concepten en identiteiten was vastgelegd, staat oneerbiedig tegen wat heilig is, stuurt aan op ambivalentie en dupliciteit. Hij gebruikt daarvoor parodie en het groteske materialisme.

Bakhtin traceert die lachende blik in de genese van de roman naar de vroege klassieke parodistische genres (de seriokomische genres, de socratische dialoog en de menippeaanse satire) en de geest van het carnaval. Die klassieke en volkse

wortels hebben de houding van de roman gevormd – als was de roman zelf een personage. In de roman toont de lach zijn “form-shaping” en “genre-shaping power”. Want de lach, zegt Bakhtin in *Problems of Dostoevsky's Poetics*, is “a specific means for artistic visualizing and comprehending reality and, consequently, a specific means for structuring an artistic image, plot, or genre”. (PDP, 164) “A carnival sense of the world” (PDP, 176) heeft daarom een blijvende en ingrijpende invloed op literaire genres en stijlen, en hoe die genres de wereld begrijpen. Het is voor Bakhtin een *realistische* invloed.

Het epistemologisch potentieel van de lach dat ik in het eerste hoofdstuk bij denkers uit de moderniteit traceerde, vindt bij Bakhtin zijn wortels in de renaissance, en krijgt zijn formele uitdrukking/vertaling in het moderne genre van de (dialogische) roman.

3 • Een impulsief denker

Bakhtin is geen meticuleus systematisch of analytisch denker. Critici bestempelen hem als een slordig, zelfs als een chaotisch denker, of welwillender als een carnavalesk, speels en impulsief schrijver, een obsessief dialogisch denker.² Zijn begrippenapparaat is hybride. Zijn stijl is vooral in het Rabelaisboek retorisch en overdadig, efficiënt noch exact, zich hier herhalend en daar tegensprekend. Bakhtins kracht schuilt in de transformatie van het bekende denken, en in de onverwachte focus en luciditeit van zijn inzichten. Een systeem of doctrine streeft hij niet na, dat zou trouwens indruisen tegen de dialogische, open en onbesliste aard van zijn filosofie. Bij elke interpretatie hoort daarom een methodologische waarschuwing: ze maakt Bakhtin onvermijdelijk homogener en eenduidiger. En ook: Bakhtin leent zich voor opmerkelijk uiteenlopende lezingen.

Dat gaat zo mogelijk nog meer op voor zijn werk over de lach. Nochtans schreef hij de meeste essays over de lach in een relatief beperkte periode, grosso modo de tweede helft van de jaren dertig – hij is dan al de auteur van een stevig oeuvre, soms ongepubliceerd of misschien niet onder eigen naam gepubliceerd, over zo uiteenlopende onderwerpen als Freud, taalfilosofie, het formalisme, ethiek, en ook het belangrijke “Discourse in the Novel”. In “Discourse in the Novel” (1934–35)

² “The picture I have been painting is that of a *rara avis* – a critic who practices what he preaches. Bakhtin is so consistently dialogic, not only in the theories he creates, but in his appreciation of them, and even in his own life, that he seems to be a sort of perpetual dialogue machine. [...] As a result of this mirroring, it is often impossible to say “according to Bakhtin”, or “in Bakhtin’s opinion” – impossible, in short, to attribute very many ideas to Bakhtin without some kind of qualification.” (DeJean, 1984: 237)
Voor een goed inzicht in het fragmentaire denken vanaf het vroege werk, zie Wall, 1998: 669–698. “[...] Bakhtins thinking from fragments does in fact point to the need to rethink the way we understand a prosaic vision of the world [...]” (Wall, 1998: 684)

schreef hij over de lach in nog relatief traditionele termen van de stilistiek. De filosofische lach behandelt hij voor het eerst uitgebreid in “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes Towards a Historical Poetics” (1937–1938) waarin hij een ontwerp schetst van de carnavaleske rabelaisiaanse chronotoop. Dat werkte hij uit op het eind van de jaren dertig en in het begin van de jaren veertig tot de Rabelaisstudie *Rabelais and His World*, die hij in 1940 indiende als doctoraat.³ In “From the Prehistory of Novelistic Discourse” schoof hij de lach en allerlei vormen van parodie en *linguistic self-consciousness* naar voor bij de stilistische studie van de roman en in “Epic and the Novel” (1941) exploreerde hij het belang van de lach in de genese van de roman. In 1963, ten slotte, publiceerde hij een belangrijk hoofdstuk over de verstilling van de carnavaleske lach in de traditie van de menippeaanse satire en de erfenis daarvan in het werk van Dostoevski. Dat hoofdstuk voegde hij toe aan de editie uit 1929 van *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. (PDP: 101–180)⁴

³ Bakhtin diende zijn doctoraatsverhandeling net voor de oorlog in 1940 in bij het Gorky Instituut voor Wereldliteratuur. De verdediging moest wijken voor de oorlog. Toen ze uiteindelijk toch kon doorgaan, op 15 november 1946, was net het ideologische klimaat omgeslagen. Een felle antikosmopolitische campagne maakte Rabelais en de Franse literatuur tot een verdacht onderwerp, nieuw puritanisme maakte de bespreking van Bakhtins grotesk realisme problematisch, en de aandacht voor folklore en volkse humor werd gevaarlijk ouderwets in een nieuw klimaat van trouw aan de realistische Sovjetcanon en van gesofistikeerde realistische literatuur. Comité na comité moest zich over de dissertatie buigen. Het duurde uiteindelijk 12 jaar, tot 2 juni 1952, vooraleer Bakhtin officieel een titel kreeg toegekend. Niet de graad van doctor, enkel de lagere graad van kandidaat. (zie Clark en Holquist, 1984: 320–325) Wegens het schandaal kon hij de studie pas in 1965 publiceren.

⁴ Voor verdere verwijzingen naar die verschillende essays en boeken gebruik ik voortaan geen data maar afkortingen.

TAPA: “Towards a Philosophy of the Act”. (Tr. Vadim Liapunov. Eds. Vadim Liapunov and Michael Holquist) Austin: University of Texas Press, 1999.

FMLS: *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Mikhail Bakhtin and P.N. Medvedev. (Tr. Albert J. Wehrle) Cambridge, London: Harvard University Press, 1985.

DI: *The Dialogic Imagination. Four Essays*. (Trs. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist) Austin: University of Texas Press, 1981.

E&N: “Epic and Novel”, DI, 3–41.

PND: “From the Prehistory of Novelistic Discourse”, DI, 41–83.

FTCN: “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel”, DI, 84–256.

DiN: “Discourse in the Novel”, DI, 250–423.

RHW: *Rabelais and His World*. (Tr. Hélène Iswolsky) Bloomington: Indiana University Press, 1984.

PDP: *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. (Ed. and tr. Caryl Emerson. Introd. Wayne C. Booth) Manchester: Manchester University Press, 1984. (Theory and History of Literature, Volume 8).

SG: *Speech Genres and Other Late Essays*. (Tr. Vern W. McGee. Eds. Caryl Emerson and Michael Holquist) Austin: University of Texas Press, 1986.

De late maar enthousiaste internationale receptie van de mysterieuze Bakhtin heeft de disperse en sterk gepolitiseerde lezing in de hand gewerkt.⁵ In elk van die tradities raakte Bakhtin andere sensibiliteiten. Het carnavaleske bleek bijzonder plooibaar voor de appropriatie door heel diverse scholen en takken van de *cultural* en *social theory*, vooral voor de radicaalste en de meest gepolitiseerde. Het biedt nu eenmaal, in verschillende versies die Bakhtin zelf opvoert, een aantrekkelijke discours over weerstand, het ondermijnen van repressie, deconstructionistisch antirationalisme en een egalitair relativisme. Tot het eind van de jaren negentig stond de carnavaleske lach voor ongebreidelde transgressie en rebellie. Het was het handelsmerk van feministische, postkoloniale en *queer* literatuurcritici die er meer heil in zagen de wereld te proberen veranderen dan erover te denken. Dat heeft het concept bezoedeld en verdacht gemaakt, vooral omdat Bakhtin sindsdien steeds meer als een humanistisch, ethisch en verantwoord, ja zelfs als een conservatief denker is gaan gelden die vooral revelerend is voor de respectvolle omgang tussen *het ik* en *de ander*. De welkome herevaluatie en ontzuivering die de Bakhtinstudie de voorbije jaren heeft ondernomen, en de kritische en revelerende bronnenstudie en ontmythologisering van Bakhtin, (Poole, 1998, Hitchcock, 1998, Hirschkop 1998 en 2001, Emerson, 2002) dreigt het belang van de lach in het denken van Bakhtin echter opnieuw te minimaliseren.

Zelf lees ik Bakhtin niet vanuit een kritisch-theoretisch paradigma. Ik construeer met Bakhtin een theorie over de roman als lachend genre. Ik lees onvermijdelijk een beperkte en eenzijdige Bakhtin, namelijk de poëtische (prosaïsche) Bakhtin, theoreticus van de roman, en laat de studies met Voloshinov en Medvedev (de zogeheten betwiste teksten, waarvan minder dan ooit zeker is dat Bakhtin ze

⁵ Het toe-eigenen van Bakhtin begon erg vroeg, in het voor de kritische herontdekking van zijn oeuvre erg belangrijke essay van Julia Kristeva, die hem eerst inlijfde bij het structuralisme ("Word, Dialogue and Novel" (1967)) en dan voor de kar van de intertextualiteit spande. ("The Ruin of a Poetics" (1970)) De Angelsaksische academische wereld leerde Bakhtin op het einde van de jaren zestig kennen via *Rabelais and His World*, maar kende hem pas de status toe van een van de belangrijkste denkers van de twintigste eeuw na de publicatie van *The Dialogic Imagination* (1981) en *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984). De Duitse *Bakhtinforschung* genoot een ruimere toegang tot de teksten door de inbreng van meertalige Russisch-Duitse onderzoekers, en las vooral vanuit de neokantiaanse en fenomenologische traditie waarin Bakhtin begon. Voor een duidelijk zicht op de Bakhtin-appropriatie en de Bakhtin van de critici bij de *boom* in de Bakhtinstudies op het einde van de jaren tachtig, in het begin van de jaren negentig, zie Anthony Wall en Clive Thomson (1993): "It therefore becomes necessary to realize that what one says about Bakhtin is never what Bakhtin himself says. A clumsy pattern of readings, linked to the oftentimes unadmitted politicization or even depoliticization of Bakhtin, can be seen in some critics' habit of conflating their politics with Bakhtin's and allowing the former to engulf the latter." (1993: 48) "We feel it imperative to refuse such notions as a "French Bachtine" (sic) [Morson and Emerson 4], whether this Bachtine be Todorov's or Kristeva's, just as it is inappropriate to try to reconstitute Bulgarian, German, Russian, Italian, Canadian, or American Bakhtins. [...] If one American version of Bakhtin chooses to thrust Bakhtin back into the cold-war rhetoric of Marxist-bashing discourses, we ought not to be fooled by that version's pretense to put forward a dispassionate view." (1993: 50)

gedeeltelijk schreef) en Bakhtins vroege filosofische werk (over psychologie, esthetica, religie en linguïstiek) buiten beschouwing, behalve wanneer ze zijn houding tegenover de lach kunnen verhelderen – zoals zijn ethische houding uit “Towards a Philosophy of the Act”. Ik raak daarom ook niet aan het werk van de Bakhtin Circle. Ik gebruik de Engelse vertalingen (en spelling) en beland daarmee gedeeltelijk in de Angelsaksische Bakhtin en Bakhtinstudie. Maar autoritatieve studies van slavisten als Michael Holquist, Gary Saul Morson en Caryl Emerson hebben de Amerikaanse bijziendheid in de loop van de jaren negentig stevig gecorrigeerd. Onder anderen Todorov, Lachmann en Kristeva brengen andere perspectieven. En sinds de val van de Berlijnse muur is ook voor de Bakhtinstudie de wereld grondig geglobaliseerd met een steeds grotere Russische inbreng in de internationale Bakhtinstudie. (Voor de Russische Bakhtinstudie, zie Emerson, 2000) De postcommunistische Bakhtinkritiek is de ideologische polarisering ontgroeid, de cultural theory werd minder oppositioneel, en de clichés van de postmodernistische receptie zijn grotendeels ontkracht. Noodzakelijkerwijze spring ik erg selectief om met de Bakhtinstudie, die intussen volgens de database van het Bakhtin Centre aan de University of Sheffield wereldwijd meer dan 4.000 titels telt over Bakhtin en de Bakhtinkring.

Dit hoofdstuk kan tussen twee stoelen vallen – te lang om een loutere representatie te zijn van Bakhtins carnavaleske, te kort om een grondige Bakhtinstudie te zijn. Maar die tussenpositie past bij de beperkte maar gerichte ambitie: Het snijpunt in Bakhtins werk traceren tussen zijn denken over de roman en dat over de lach, en dat uitdiepen vanuit zowel zijn filosofie van de lach als die van de roman. Vanuit Bakhtins denken ligt die link voor de hand, maar toch is daarover – in de Angelsaksische Bakhtinstudie – nog altijd geen grondige studie gemaakt. Verderop in dit hoofdstuk peil ik naar de redenen daarvoor. In elk geval moet het carnavaleske voor een dergelijke lezing ontdaan worden van zijn clichés, ik probeer het nauwkeuriger te analyseren om de complexiteit van Bakhtins denken recht te doen. De lach vormt in mijn lezing de katalysator waarmee Bakhtin zijn cultuurhistorisch en humanistisch denken kan integreren in zijn literair-stilistische analyses. Met de inzichten over de lach uit het eerste hoofdstuk hoop ik gewapend te zijn tegen de holle inflatie van het carnavaleske jargon. Met dit hoofdstuk wil ik het raamwerk construeren voor de literaire lezingen en voor het instrumentarium van parodie en groteske dat ik voor die lezingen opstel. Het speelt daarom ook een dienende rol.

II

DE CARNAVALESKE WERELD

1 • Het carnavaleske ‘symposium’

“Carnavalesk” betekent voor Bakhtin minstens zes verschillende fenomenen: een mythische beeldentaal die de lachende volkscultuur voedt; het evenement en de volkscultuur rond dat ‘festival’; de reflectie daarvan in de literatuur van Rabelais en de cultuur van de renaissance; de cultuurfilosofie met een lachende epistemologie; de invloed en nawerking van die carnavaleske attitude in de geschiedenis van de literatuur; en het genre van de roman dat de carnavaleske attitude belichaamt. Die fenomenen zijn niet strikt te scheiden, maar het is verhelderend om ze meer te proberen te scheiden dan Bakhtin doet.

In lyrische momenten van carnavalesk enthousiasme dreigt Bakhtin zelf te vergeten dat hij geen ahistorische filosofie van de lach schetst. In *Rabelais and His World* stelt hij het carnavaleske voor als een praxis van de lach, als een reële historische gebeurtenis. Die historische basis geeft Bakhtin meteen een unieke positie. Als andere theoretici van de lach al een notie van een lachende praxis hebben, gaat het om sociologische situaties waarin de utilitaire bij- en nevenwerkingen van de lach worden ontleed. Of het gaat om het incidenteel lachende, een pléiade van grappen zoals bij Freud, of om literaire komedie, een beeld van het lachende. Bakhtin schetst daarentegen een erg aantrekkelijk portret van een heuse cultuur van de lach die de lachende ervaring gestalte geeft.

Het carnaval is een groot komisch theaterstuk waarbij iedereen op de scène staat. Het heeft geen toeschouwers en geen voetlichten. Carnaval verdeelt het komische dus niet tussen zij die het komische produceren en zij die het komische percipiëren. Iedereen beleeft het komische op dezelfde manier, “[...] the people [...] live in it, and everyone participates because its very idea **embraces all** the people”. (RHW, 7 [eigen nadruk]) Er zijn niet alleen geen buitenstaanders, er is ook geen buitenwereld meer (geen “paramount reality”). “Carnival laughter [...] is directed at all and every one [...]. The entire world is seen in its droll aspect, in its gay relativity.” (RHW, 11) Er is geen externe autoriteit of wet meer. Het carnaval beantwoordt alleen aan zijn eigen wetmatigheden.

Dat autonome carnavaleske universum speelt zich af op een aparte setting: markten en kermissen. Daar wordt een andere taal gesproken. Verkopers en klantenwerwers schreeuwen, vloeken en vervloeken, ze hebben het vooral over

voedsel en drank. Het 'marktees' is gemoedelijk, vrank en vrij, abusief en scatologisch. Bevrijd van decorum en geleerd idioom smeedt het een speciale band van familiale collectiviteit. (RHW, 188) De sprekers parodiëren wat officieel verborgen blijft. Ze bespreken de vrolijke aspecten van het leven, het ambivalent vrolijke en zichzelf procreërende. Er is geen plaats voor angst of ontzag. Ten slotte heeft carnaval ook zijn specifieke timing: "the popular festive time", "holidays", "lent", "carnival time", "risus paschalis", "May day", "[time] in relation to the change of seasons, to the phases of the sun and the moon, to the death and renewal of vegetation, and to the succession of agricultural seasons", (RHW, 81) een pendant van "church festivals" ("autumn feasts of Saint Martin and Saint Michael", "Saint Lazarus in Marseille", (RHW, 80) "Epiphany" or "St. Valentine's day"). Carnavaleske elementen duiken ook op bij feesten met een privater karakter, dopen en begrafenissen, huwelijken, oogst- en slachtfesten. (RHW, 219) De officiële feesten zijn niet meer dan een aanleiding om de duizenden jaren oude heidense rituelen van saturnaliën en sotternieën, de bijhorende vormtaal van "popular-festive images", te herbeleven.

Het renaissancecarnaval was zo uniek omdat het die alomvattende feestelijkheid van het volk verbond met de wereld van de hoge cultuur, waardoor het carnaval als ontmaskerend symposium de artistieke sensibele kneedde. Vooral Rabelais slaagde erin de vitale en geladen lachende traditie uit het isolement van de lage cultuur te halen en in een voldragen cultuurtaal van de literatuur een universele draagwijdte te geven.

Er was maar één moment in de geschiedenis waarin zo'n authentieke fusie mogelijk was, stelt Bakhtin, gedurende een periode van vijftig, zestig jaar, toen de grenzen tussen de officiële en officieuze cultuur vervaagden. Dat was een cruciaal moment in de cultuurgeschiedenis, op de overgang van de middeleeuwen naar de renaissance. Het groteske lichaam dat kwakzalvers, medicijnendraaiers en astrologen op het marktplaats uitstalden, en dat in alles tegengesteld was aan het klassieke, geproportioneerde en gecensureerde beeld (aards, buitengewoon, monstrueus, gigantisch in afmeting, vervormd), dat zwetende, flatulente, defecerende, urinerende lichaam van de volkscultuur, ontstak een revolutie in het algemene wereldbeeld van de renaissance, in het beeld van lichaam en kosmos. "The human body was the center of a philosophy that contributed to the destruction of the medieval hierarchic picture of the world and the creation of a new concept." (RHW, 362) Het menselijk lichaam werd het centrum van de kosmos, de moderniteit werd geboren.

Wat met het volkse lichaam gebeurde, gebeurde ook met de taal van de straat. De verticale wereld werd een horizontale wereld, 'hoog' en 'laag' werd 'terug' en 'vooruit'. In dit zeldzaam moment van openheid kregen de woorden niet alleen

nieuwe betekenissen, er groeiden letterlijk nieuwe talen. De volkstalen konden uitdrukking geven aan de nieuwe dynamische tijdsbeleving, de nieuwe kosmische oriëntatie, het intensief beleven van het heden, het vooruitkijken naar de toekomst, iets wat in de onveranderlijke eeuwige wereld van het middeleeuws Latijn onmogelijk was. Begrippen en beelden kregen een nieuwe, vrije inhoud. De meertaligheid (niet alleen Latijn en volkstaal, maar verschillende volkstalen naast en door elkaar) bevrijdde het renaissancebewustzijn plotseling van het linguïstische en daardoor filosofisch dogmatisme dat eeuwen had geregeerd.

Dit is het verhaal van hoe het populair komische en groteske bewustzijn de algemene cultuur van de renaissance heeft wakker geschud; hoe de komische scepsis het filosofische wereldbeeld en zo haast de renaissance als periode heeft bepaald. Dat is een indrukwekkende bewering voor het potentieel van de cognitieve lach. En voor de oorsprong van de cognitieve lach, die niet groeit uit een logisch denkpatroon, zoals de filosofen uit hoofdstuk 1 veronderstelden, maar uit het groteske lichaam, uit het lachend beleven van de werkelijkheid. Het moderne realisme dat in de roman zijn belangrijkste uitdrukkingsmiddel vindt, groeit volgens Bakhtin langs dat cultuurhistorische parcours uit het scabreuze volkse carnaval.

Brian Poole (1998) heeft overtuigend aangetoond dat Bakhtin het idee over het cruciale belang van de lachende filosofie voor de renaissance in aanzienlijke mate ontleend heeft aan (sommige pagina's zelfs letterlijk gekopieerd heeft uit) Ernst Cassirer's *The Platonic Renaissance*, – zonder verwijzing, wat vragen doet rijzen over de schatplichtigheid van Bakhtin aan andere bronnen en aan de Duitse filosofie (vooral uit de Marburg School), en aan de gefundeerdheid voor zijn vaak verstrekkende conclusies. Dat bronnenonderzoek is hier niet aan de orde. Ik haal de bevindingen van Poole kort aan omdat de inzichten van Cassirer de filosofische dimensie van Bakhtins carnavaleske renaissancelach verhelderen.

“Humour represents that fundamental attitude and disposition of the soul in which it is best equipped for the comprehension of the beautiful and the true [...]”, schreef Cassirer op basis van wat hij bij Shaftesbury (1671–1713) las. (Poole, 1998: 553) De lach was voor Shaftesbury, auteur van onder meer *Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1709), de toetssteen voor de waarheid. “The recognition of humour as a fundamental power of the soul and likewise as an objective criterion of truth and falsehood is indeed one of the most paradoxical features of Shaftesbury's world-picture.” (Poole, 1998: 553) Dat opent Cassirer de ogen voor de “general function of the comic in the construction of European intellectual life”, want een juist begrip van het komische geeft “an inner understanding of the world picture of an Erasmus,

a Thomas More, a Shakespeare". (Poole, 1998: 557) Op zich is dat niet opzienbarend, de stichtende dwaasheid die Erasmus en More tot narrenfilosofie hebben uitgeroepen, en de hele narrencultuur van de vroege renaissance, behoren tot de algemene cultuurgeschiedenis. Maar Cassirer trekt er breedgrijpende conclusies uit. Het komische helpt door "the critique of humour" mee om dat "new humanistic ideal" op te bouwen. Dat humanistische ideaal omvat een vrij denken en een vrije religie, een kosmologie die op de mens gericht is en niet door de middeleeuwse hiërarchieën wordt beheerst, een kosmologie waarin de hemelen hun grandeur halen uit de waardigheid van de mens en niet omgekeerd. "Our conception of the Renaissance would remain fragmentary and incomplete, if we were to forget this aspect of the comic. [...] It was first in the realm of the comic that this spirit celebrated its highest triumphs and won its decisive victories", schrijft Cassirer. (Poole, 1998: 558)

Die conceptie van de lach is een van de bronnen voor de komische omwenteling die Bakhtin in de romans van Rabelais zo eloquent beschrijft. Maar de originaliteit van Bakhtin staat buiten kijf, precies doordat hij dat filosofische inzicht liet opwellen uit de historische volkse lachende ervaring. Zonder de correlatie tussen het groteske menselijke lichaam en de nieuwe kosmologie van de renaissance, "Bakhtin's analysis of Renaissance imagery of the 'grotesque body' would seem little more than an interpreter's willful metaphor", schrijft Poole, (1998: 541) met merkbare *mépris* voor Bakhtins carnavaleske exuberantie. Maar het is veeleer andersom. De revelatie van Bakhtin zit vooral in het verankeren van de filosofische lach in een historische, lichamelijke beleving.

2 • De bevrijding van het carnaval

De bevrijding van de lach is bij Bakhtins carnavaleske vooral een epistemische bevrijding, geen materiële bevrijding. Het is een belangrijk punt van discussie in de cultuurtheorie, die het carnavaleske graag leest als hefboom voor machtswissel, als revolutie. Ook voor de roman is het een interessante kwestie: in welke mate biedt de carnavaleske transgressie uitzicht op echte transformatie? En ze heeft implicaties voor de impact van de lach. Is de komische *revelatie* dan toch slechts tijdelijk en utopisch?

Bakhtin blijft ambigu over hoe dat carnavaleske universum zich verhoudt tot de *officiële* wereld waarvan het de dogmatische ernst als dwaasheid onder vuur neemt. Enerzijds beschrijft hij het feest realistisch als een "temporary suspension of the entire official system with all its prohibitions and hierarchical barriers". (RHW, 89) In dergelijke passages (zie ook RHW, 219, 229, 265, ...) is Bakhtin zich

duidelijk bewust van het utopische karakter van de carnavaleske omkering, van de kortstondigheid van de effecten en dus van de betrekkelijkheid van de revolutie tegen het officiële discours. Het carnaval is een vrijheid die door kerk en staat wordt gegund. Het komische stuk *Jeu de la Feuillée* van troubadour Adam de la Halle van Arras uit 1262 werd bij voorbeeld opgevoerd ter gelegenheid van het feest voor 1 mei – dat feest is een “‘once-a-year’ liberation”. (RHW, 260) Het stuk eindigt met de klokken die de ochtend van 2 mei inluiden en de monnik die de feestende bende uit de taverne uitnodigt om naar de kerk te gaan voor de ochtendmis. (RHW, 257 e.v.) “The very brevity of this freedom increased its fantastic nature and utopian radicalism, born in the festive atmosphere of images”, noteert hij. (RHW, 89) De gevolgen zijn hoogstens therapeutisch. De carnavaleske vrolijkheid kan spanningen afvoeren, sleur en routine breken, voor even vrij laten ademen zonder “fear, weakness, humility, submission, falsehood, hypocrisy”, zonder juk van “violence, intimidation, threats, prohibitions”. (RHW, 94)

Dat carnaval is in wezen conservatief. Het is een ‘finite province of meaning’, een ‘illusion comique’, die geen invloed heeft in de ‘paramount reality’. Vooraanstaande cultuurfilosofen beschouwen carnaval instrumenteel niet in het doorbreken maar in het hernieuwen van de status quo. Want de gevolgen van het tijdelijk doorbreken zijn paradoxaal: het herbevestigt wet en orde in hun dominantie. (zie Hutcheon, 1985: 74–75) Dat komt omdat goede carnaval, stelt Umberto Eco, maar gedijt als aan twee voorwaarden is voldaan: “(i) the law must be so pervasively and profoundly introjected as to be overwhelmingly present at the moment of its violation [...]; (ii) the moment of carnivalization must be very short, [...] an everlasting carnival does not work. Carnival can only exist as an authorized transgression.” (Eco, 1984: 6) Die bevestiging van wat het te buiten gaat, is niet een bijverschijnsel, ze is het doel van carnaval: “Rites of reversal obviously include a protest against the established order ... they are intended to preserve and strengthen the established order.” (in Stallybrass en White, 1986: 13) Carnaval maakt collectieve libidinale energie vrij, ventileert de verdrongen “lower bodily and social strata” (“le bas corporel”) en versterkt zo het hiërarchische systeem, oordeelt Barry Rutland. (Thomson, 1990: 131) “Meaning is vitalized in the cyclical undoing of meaning.” Dat is ook de mening van René Girard, die in het dionysisch-carnavaleske feest een offerrite ziet, en de offerrite interpreteert als de herbevestiging van de sociale en culturele orde. “Ook Durkheim heeft begrepen dat het erom gaat de culturele orde op te frissen en een nieuw leven in te blazen door de stichtingservaring te herhalen, door een oorsprong te reproduceren die als een bron van alle leven en van alle vruchtbaarheid ervaren wordt. [...] Achter het feest schuilen dus ten opzichte van de ‘taboes’ helemaal niet het scepticisme en de wrok die onze kenmerken zijn, en die we op het primitieve denken projecteren.” (Girard, 1994: 122)

Maar de veiligheidsklepinterpretatie van het lachend-parodiërende carnaval is niet het hele verhaal van Bakhtin. Vooral activistische *cultural theorists* en deconstructionisten veroordelen die “enge” interpretatie van carnaval, en de functionalistische, utilitaire, structuralistische en antropologische verklaringen die daarmee samenhangen, als het pervers ontwapenen van het carnavaleske door het in te schrijven in de categorieën van de dominante orde. “Such a view operates in the spirit of narrow-minded seriousness and in the dogmatic closure of representation, unable to partake in the change brought about by the excesses of carnival life and to get access to the carnivalesque utopian of Bakhtin in which there is no footlight, but gay relativity”, meent bij voorbeeld Tsu-Chung Su in een Nietzscheaanse interpretatie van het carnavaleske. (Tsu-Chung Su, 1996: 88) Bakhtin voedt enthousiast de veronderstelling dat het carnaval meer voorstelt dan zomaar een tijdelijk toegestane transgressie. “The men of the Middle Ages participated in two lives: the official and the carnival life. Two aspects of the world, the serious and the laughing aspect, coexisted in their consciousness.”⁶ Met dat *laughing aspect* bedoelt Bakhtin de databank van “popular-festive images”, een vormtaal van “the people” die duizenden jaren lang zijn beelden heeft verrijkt en ontwikkeld.

Zo belanden we bij een andere versie van het carnaval, niet meer het historisch gesitueerde festival, maar een ahistorische, diachronisch constante beelden- taal, een eeuwige alternatieve wereld. De actoren heten ongedifferentieerd “the people”, de tijd heet “thousands of years”. (RHW, 72, 94, 134, 211, 274, 340, 394, ...) Het is deze volkse beeldentaal – over opslokken en verslinden, gapende monden en genitaliën, over ontlasten en baren, over de baarmoeder die tegelijk een graf kan zijn – die het carnavaleske zijn ambiguïteit verleent, die zelfs wreedheid vruchtbaar kan maken. Bakhtin omhelst voluit het utopisme van deze carnavaleske: “The use of the system of popular-festive images must not be

⁶ In *Problems of Dostoevsky's Poetics* herhaalt Bakhtin bijna woordelijk dit citaat, maar hij toont zich veel voorzichtiger en realistischer: “It could be said (with certain reservations, of course) that a person of the Middle Ages lived, as it were, *two lives*: one was the *official* life, monolithically serious and gloomy, subjugated to a strict hierarchical order, full of terror, dogmatism, reverence, and piety; the other was the *life of the carnival square*, free and unrestricted, full of ambivalent laughter, blasphemy, the profanation of everything sacred, full of debasing and obscenities, familiar contact with everyone and everything. Both these lives were legitimate, but separated by strict temporal boundaries.” (PDP, 129–130 [cursivering Bakhtin]) In dit later geschreven hoofdstuk van *Dostoevsky* houdt Bakhtin vast aan de strikte tijdelijkheid van het carnaval, maar dringt een carnavaleske invloed door in de officiële orde: “During the Renaissance, one could say that the primordial elements of carnival swept away many barriers and invaded many realms of official life and worldview.” (PDP, 130) Dat deed hij ook al bij de inleiding tot *Rabelais*: “All these forms of protocol and ritual based on laughter and consecrated by tradition [...] offered a completely different, nonofficial, extraecclesiastical and extrapolitical aspect of the world, of man, and of human relations; they built a *second world* and a *second life* outside officialdom, a world in which all medieval people participated more or less, in which they lived during a given time of the year. If we fail to take into consideration this two-world condition, neither medieval cultural consciousness nor the culture of the Renaissance can be understood.” (RHW, 5–6 [mijn nadruk])

understood as an exterior, mechanical method of defense against censorship, as an enforced adoption of Aesop's language. For thousands of years the people have used these festive comic images to express their criticism, their deep distrust of official truth, and their hopes and aspirations. Freedom was not so much an exterior right as it was the inner content of these images." (RHW, 296) De carnavaleske beeldentaal is alles wat de officiële niet is: een uitdijend rizoom, uitbundig, zonder grenzen, zonder begin of eind, zonder controlerend centrum, zonder organiserende instantie, zonder toeschouwers of interpreteren, zonder onderscheid tussen binnen- en buitenstaanders, zonder inperkende norm of esthetiserende vormen. Ze is niet alleen pure transgressie of overtreding van de wet, want ze heeft een autonoom stelsel van beelden en waarden.

Niet carnaval zelf, maar het beeld van carnaval leeft vrij en ongebonden binnenin de realiteit van de heersende macht. De neerslag van het carnaval in de taal en het denken, het carnaval als metafoor en als 'methode', bestaat niet bij gratie van concessies en toegevingen. De beeldentaal is ouder, rijper en dieper dan abstracte en monologische maatschappelijke ordes, ze is vooral de taal van het grenzeloze groteske lichaam, en houdt daardoor altijd de belofte in van een andere wereld, van "another order, of another way of life. [...] It always represents in one form or another, [...] the return of Saturn's golden age to earth". (RHW, 48) De grote uitdagende kracht van deze volkse groteske is haar lachend perspectief. (RHW, 49)

Het is deze beeldentaal, dit metaforische carnaval dat de carnavaleske geest uitdraagt in de cultuur. Dat gebeurt vooral via de literatuur. "The shoots of a new world outlook were sprouting, but they could not grow and flower as long as they were enclosed in the popular gaiety of recreation and banqueting or in the fluid realm of familiar speech. In order to achieve this growth and flowering, laughter had to enter the world of great literature."⁷ (RHW, 96) In de cultuur groeit het beperkte, in wezen conservatieve volkse feest uit tot een uitdagend perspectief, de krachtige cognitieve lach van de renaissance. Daar opereert het carnavaleske als "a *mode of understanding*, a positivity, a cultural analytic". (Stallybrass en White, 1986: 6) Zoals de beeldentaal hoeft die *cultural analytic* niet beperkt te blijven tot een specifieke tijd en plaats, tot die periode van vijftig of zestig jaar tussen middeleeuwen en renaissance. Ze duikt onder in de gecarnavaliseerde roman, en het genre werkt als een geheugen dat de tot vorm geworden filosofie van het carnaval doorgeeft. Zo kan de lachende cognitie die de renaissance als vroege moderniteit vormgaf, in een geëvolueerde versie een inspiratiebron zijn voor schrijvers, filosofen, historici, in de late moderniteit.

Maar een strak onderscheid tussen de carnavaleske praktijk en het carnavaleske woord is enigszins vreemd aan het denken van Bakhtin. Zijn concepten van

dialogiciteit en zijn discursieve theorieën gaan ervan uit dat *word* en *world*, woord en wereld, één zijn. Het woord heeft voor Bakhtin daadkracht. *Heteroglossia* is *heterosocial*, verschillende ‘talen’ spreken is verschillende (sociale) universa bewonen. Lachen – een equivalent voor het woord, in sommige versies van carnaval een substituuut – is een daad stellen. Literatuur is leven, “the work of answering and authoring the text of our social and physical universe”. (Holquist, 1983: 318) De roman is een immer open universum waarin autonome helden hun eigen ideeën uitleven. Het ontkennen van dat onderscheid tussen *word* en *world*, tussen reflectie en handeling, zowel in het cultuurhistorisch onderzoek van de renaissance, in het literair-historische onderzoek als in het genreonderzoek, leidt tot de aanzienlijke verwarring over het carnavaleske, en tot het soms fel utopische karakter van het carnavaleske. De carnavaleske lach lachen is daardoor niet alleen met groot vitalisme de totale werkelijkheid beleven, het wordt ook voor Bakhtin niet zelden revolutie voeren.

3•Het carnavaleske chronotoop van de idylle

Rabelais vertaalde de nieuwe filosofie van de renaissance in concrete en tastbare ervaringen van tijd-ruimte. Hij zorgde voor een chronotopische paradigmawissel, hij opende de ogen voor de nieuwe ervaring van het realisme. “The medieval wholeness and roundedness of the world [...] had been destroyed. [...] It was necessary to find a new form of time and a new relationship of time to space, to earthly space [...]. A new chronotope was needed that would permit one to **link real life (history) to the real earth.**” (FTCN, 205–206 [eigen nadruk]) Met de nieuwe chronotopen kan de wereld op een andere manier gepercipieerd worden. De carnavaleske lach kan via de chronotopen uitgroeien tot een filosofisch-cognitieve lach. Die lach is de vroedvrouw voor het realisme van de moderniteit. Dat is een dimensie van het carnavaleske die Bakhtin vooral in “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel” uitwerkt, een essay dat hij in 1937–38 schreef, terwijl hij bezig was aan de Rabelaisstudie die hij voor het eerst in 1940 indiende. In het essay zet hij de basisconfiguratie uiteen van het carnavaleske

⁷ Er is al voldoende op gewezen dat Bakhtin vanuit zijn Slavische achtergrond een te strikte hiërarchie veronderstelt tussen hoog en laag in de Franse laatmiddeleeuwse maatschappij. De volkscultuur was niet strikt gescheiden van de cultuur van geleerden, machtigen en rijken. Die waren bicultureel en beschouwden de markt niet als vreemd territorium. “Popular culture was universal culture.” (Emerson, 2000: 165) Historisch bronnenonderzoek heeft aangetoond dat de middeleeuwse parodie niet als tegenmacht van het volk ontstond maar in de schoot van de Latijnse intellectuele en religieuze elite zelf groeide. (Dentith, 2000: 53) Bakhtin opereert eerder als een “mythographer” dan als een “literary scholar or social historian”. (Emerson, 2000: 165) Daarom hanteer ik ook hier de veronderstelling: “But let us assume, as evidence suggests, that Bakhtin was not wedded to the historical truths of carnival practice. The concept of carnival was precious to him more as a spiritual attitude, [...]” (Emerson, 2000: 167)

universum dat hij in *Rabelais* gedetailleerd ontleedt. Van het volkse feest bereidt Bakhtin via de beeldentaal van de *popular-festive images* de overstap naar de gecarnavaliseerde literatuur voor.

Een chronotoop definieert Bakhtin als “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature”. (FTCN, 84) Chronotopen zijn dus literaire structuren. Ze vatten een historisch gegroeid begrip van de wereld in narratieve structuren; de verhoudingen tussen tijd, ruimte en subject. De geschiedenis van de chronotopen levert daarom ook een geschiedenis van opeenvolgende wereldbeelden op. Dat een besef van tijd en ruimte onontbeerlijk is voor elke vorm van cognitie had Bakhtin van Kants *Kritik der reinen Vernunft*. Anders dan Kant beschouwt hij tijd en ruimte niet als transcendentiaal, maar “as forms of the most immediate reality”. (FTCN, 85) De concepten van tijd en ruimte zijn raamwerken voor de perceptie. Ze zijn niet gegeven of statisch, maar kunnen evolueren en variëren.

Dat carnavaleske chronotoop is, veel meer dan eerdere chronotopen waarvan Bakhtin een historisch overzicht geeft, een realistisch chronotoop (“link real life to the real earth”). Voor dat lachende realisme heeft Bakhtin – voor zover we hem kunnen systematiseren – twee verklaringen: Enerzijds is het realistisch omdat het een chronotoop is op maat van het groteske lichaam. Het vindt aansluiting bij een oeroude lachende wereld die een universeel-materiële wereld is. Dat is de verklaring die hij in “Forms of Time and of the Chronotope” en verder in *Rabelais* uitwerkt.

Maar in andere essays over de geschiedenis van de roman (“Epic and Novel” en “From the Prehistory of Novelistic Discourse”) geeft Bakhtin nog een andere verklaring. De nieuwe chronotoop is realistisch omdat hij met parodie de weg vrijmaakt voor een dogmaloze herinterpretatie van de realiteit. Dat zijn twee uiteenlopende, meer zelfs, het zijn twee tegenstrijdige verklaringen voor het realisme van de lach, wil ik verderop aantonen. Bakhtin probeert ze samen te brengen door erop te wijzen dat de lach fundamenteel ambivalent is; hij breekt af en bouwt op, ondermijnt en stelt in de plaats. Maar in de eerste versie haalt de lach een constructieve zelfverzekerdheid uit de mythe, in de andere versie destructieve zelfverzekerdheid uit de moderniteit. Eigenlijk heeft Bakhtin het over twee soorten lach.

De lach die zelfverzekerd genoeg is om met de dood te lachen, en met alle vormen van dogmatische geslotenheid, lacht constructief vanuit de materiële volheid van het leven, hij put uit een mythische bron. Bakhtin noemt die bron in “Forms of Time and of the Chronotope” en in *Rabelais and His World* de “popular carnival spirit”. Die *spirit* is tijdloos, kent geen enkele vorm van vervreemding en geldt universeel. Deze lach herstelt een oude chronotoop, die ik

hier als de idyllisch-groteske chronotoop bestempel. Dit is de lach in zijn meest utopische verschijning.

De “carnival spirit” zuigt elk individueel bewustzijn op in de ongedifferentieerde collectiviteit van “the people”. Zo wordt het carnaval een “all-embracing common life of the whole human race”. (FTCN, 239) Dit volk kent enkel lichamen. Die lichamen zijn geen handelende subjecten of autonome objecten, maar onderdelen van het grote collectief. “The material bodily principle is contained not in the biological individual, not in the bourgeois ego, but in the people, a people who are continually growing and renewed. This is why all that is bodily becomes grandiose, exaggerated, immeasurable.” (RHW, 19) Dat groteske lichaam wordt niet meer gedefinieerd door zijn grenzen maar door zijn openingen en uitstulpingen. Zowel materieel (seksuele daad, voedsel en drank) als symbolisch (maskers, kostuums en sociale rollen) wisselt het voortdurend uit met andere lichamen. Het eet en drinkt, urineert, defeceert, copuleert en baart en is zo in de kosmos geïntegreerd. Fertiliteit is de essentie van het lichaam, zijn capaciteit tot proliferatie maakt het onuitroeibaar. Het vernieuwt zichzelf permanent, dood en vergankelijkheid voeden de heropstanding. Tijd noch ruimte begrenzen het, het leven is oneindig.

Die oneindigheid is de essentie van de “lachende dood”, een dood die door haar futiliteit zelf lachwekkend geworden is. Ook pijn en vernieling zijn in de carnavaleske wereld lachend. Vechtpartijen, folteringen, veldslagen, bloedbaden, vierendingen en moorden zijn in al hun horror feestelijk en vrolijk. Niet angst, vervreemding en de terreur van vergankelijkheid en dood maakt het carnavaleske lichaam grotesk, de essentie van Bakhtins groteske is het geloof in een onbegrensd vitalisme. Bloed wordt wijn, slachtingen en folteringen worden een banket, de brandstapel wordt een kookvuur. “All the scenes of thrashing [...] are [...] profoundly ambivalent; everything in them is done with laughter and for laughter’s sake, *et le tout en riant*.” (RHW, 208) Het leven is onoverwinnelijk.

Maar Bakhtin is tegelijkertijd ook gefascineerd door de concrete parameters van de Rabelaisiaanse materialiteit. Rabelais beschreef geen abstracte of principiële lichamelijkheid, hij beschreef het lichaam met anatomische en fysiologische precisie. Het lichaam wordt de maat der dingen en herijkt alles op een lichamelijke, tastbare schaal. De transcendentale middeleeuwse wereld wordt naar beneden getrokken, geconcretiseerd in vleselijke lichamelijkheid. Dat is een realistische revolutie. De kosmos wordt letterlijk geactiveerd: elke gebeurtenis in het universum wordt een specifieke daad van het lichaam. Zelfs in de meest monstreuze beschrijvingen staat Rabelais altijd een revolutionair doel voor ogen: “to link real life to real history”, (FTCN, 206) “to ‘embody’ the world, to materialize it, to tie everything in to spatial and temporal series, to measure everything on the scale of the human body, to

construct – on that space where the destroyed picture of the world had been – a new picture”. (FTCN, 177) Dat groteske volkse lichaam wordt het nieuwe centrum en de maatstaf voor de renaissancistische kosmos,⁸ het wordt de maatstaf voor een realistisch wereldbeeld, een wereld op maat van het tastbare en materiële, op maat van wat ervaren kan worden. Het lichaam, dat zijn betekenis haalt uit de eeuwenoude, statische *carnival spirit*, bereidt dus voor op de nieuwe epistemologie van de moderniteit.

Toch wijst het carnaval vierende volk niet naar de moderniteit. Het herstelt de oude chronotoop van de publieke tijd van de agora, in het centrum waarvan een publieke mens stond. Alles is uiterlijk en wordt lichamelijk geuit. Deze chronotoop van het publieke plein staat voor een collectieve totaliteit van het zijn. Tijd wordt gemeten aan de hand van “events of collective life”. (FTCN, 206) Collectieve arbeid, de groei van de gewassen, de evolutie van de seizoenen, oogsten en zaaien, de rituelen van gemeenschapsleven “food, drink, copulation, birth and death”. (FTCN, 209) Alles herneemt, tijd wordt daardoor cyclisch, gericht op herbeginnen.

Het collectieve is het vruchtbare, “single items that perish are neither individualized nor isolated; they are lost in the whole growing and multiplying mass of new lives”. (FTCN, 207) Wat privaat en alledaags is, wordt herzien in een eenheidscheppend mythisch licht. Met het opheffen van de scheiding tussen privaat en publiek, valt ook de grens tussen officieus en officieel weg. De verdeelde tijd van de moderniteit, lineair door dialectische uitsluiting en tegenspraak, wordt vervangen door een hedendaagsheid die alle tegenstellingen kan omvatten in het perspectief van het carnaval.

Dit is de idylle van voor de klassenmaatschappij, noteert Bakhtin nostalgisch, voor de ontwikkeling van ideologie, voor productiemiddelen de elementen uit de matrix differentieerden en ze een ordinaire en vulgaire betekenis gaven. Ze worden geprivatiseerd en alledaags gemaakt, ze degenereren, en krijgen een symbolische functie. “Out of the common time of collective life emerge separate individual life-sequences, individual fates.” (FTCN, 214) De chronotoop verliest zijn interne coherentie, de matrix vervalst, het eenheidsperspectief verbrokkelt

⁸ Hoe zag die nieuwe wereld eruit? Hij was zich aan het bevrijden uit de dwangbuis van het middeleeuwse neoplatonische universum: verticaal gotisch georiënteerd, evolutieloos en met een statisch machtscentrum, uniform, de wereld van Dante waarin alleen van hoog naar laag en omgekeerd kon worden bewogen. De middeleeuwse kosmos was nog naar aristotelisch beeld geconcipeerd als de combinatie van vier elementen (aarde, water, vuur en lucht), die in een vaste verticale orde stonden en waarvan de aard, beweging en transformatie werd bepaald door hun positie ten opzichte van het centrum van de kosmos. (RHW, 362–363) De renaissance maakte komaf met die vaste hiërarchie. Niet langer hoger of lager telde, alles werd in een horizontale orde geplaatst. Er kwam beweging, voor en na telde, het actuele kreeg waarde, een moderne tijdbeleving met vroeger en later. “This transfer of the world from the vertical to the horizontal was realized in the human body, which became the relative center of the cosmos.” (RHW, 363)

waardoor de “gross realities” verschillende betekenissen krijgen in hoge en lage genres, in officieus en officieel discours.

In het chronotopie-essay huldigt Bakhtin het carnavaleske in zijn meest utopische vorm⁹ als de onsterfelijke mythe van de bevrijdende lach. (Skorobogatov-Gray, 1995: 86) Dit is de problematische uitwas van het carnavaleske. Het discours van de heersende orde is altijd onoprecht en tautologisch. Het volk is altijd authentiek en herstelt “the crude, unmediated connections between things that people otherwise seek to separate, in pharisaical error”, (FTCN, 170) en dat al duizenden jaren lang. Bakhtin schrijft in absoluten, zijn begrippen verliezen hun openheid; hij proclameert ahistorische en ondialogische waarheden, zeer tegen de geest van de rest van zijn oeuvre in.

Dat geldt met name voor die passages in *Rabelais and His World* en “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel” waarin Bakhtin de lach zijn mythische en kosmische alomvattendheid en totaliteit verleent. De onverdeeltheid en totaliteit van die oermaatschappij maakt van het carnavaleske een perpetuum mobile, een onverstoortbaar tautologisch systeem dat zichzelf eindeloos genereert. Elk verschil en elke uiting van individualiteit en identiteit is opgeslokt in de massa. Authenticiteit stamt niet uit gesitueerdheid maar uit traditie. Bakhtins carnavaleske utopie ligt niet in de toekomst, maar in een essentialisme van de oorsprong: dat carnaval de natuurlijkste en eigenste uiting is van het volk, terwijl de collectiviteit van het volk de natuurlijkste en eigenste organisatievorm van een maatschappij is. Bakhtin loopt er zelf in de val van de “historical inversion”, iets wat hij de idylle verwijt: “[t]he essence of this inversion is found in the fact that mythological and artistic thinking locates such categories as purpose, ideal, justice, perfection, the harmonious condition of man and society and the like in the *past*.” (FTCN, 147) In hoofdstukken acht en negen over “The Folkloric Bases of the Rabelais Chronotope” en “The Idyllic Chronotope in the Novel” trekt Bakhtin resoluut die lyrisch-utopische kaart, op vele vlakken utopischer dan het *Rabelais*-boek, hoewel minder extatisch beschreven.

Zijn carnavaleske oermythe is nog op een andere manier utopisch: Ze maakt de lach ongevaarlijk. De carnavaleske volkse lach is wijs, niet wild of ongetemd. Ze bevat geen enkel element van fundamentele tegenspraak, contramine, twijfel of ambiguïteit. Lachende antagonismen leveren geen gevecht op, tegen-

⁹ Utopisch gebruik ik niet in de betekenis die bij voorbeeld Northrop Frye eraan geeft, als “a speculative myth” in de traditie van More of Bacon, “an imaginative vision of the *telos* or end at which social life aims”. (Frye, 1968: 25) Bakhtin heeft geen ideaal, geen vastomlijnd maatschappelijk concept dat als eindpunt geldt voor een historische evolutie. Afgemeten tegen de traditionele betekenis van Utopia kan Bakhtin zelfs bestempeld worden als een anti-utopisch denker, en *Rabelais and His World* als “an idealization of unremitting skepticism and unending change without a goal. What Bakhtin offers us is the utopia of an anti-utopian thinker”. (Morson en Emerson, 1990: 94)

stellingen ontploffen letterlijk in de lach. Bakhtin ziet de carnavaleske passie nooit ontaarden in geweld of strijd, hij erkent het potentieel destructieve in de dionysische uitbarstingen van roes niet. Vernieling, moord, wreedheid, “the terrible outbreak of human rabidity” die Florens Christian Rang in de chaos van de dionysische orgieën en orfische rites las,¹⁰ of de blinde razernij van de massa tegen de zondebok die René Girard in de dionysische feesten telkens zag weerkeren – een louterende geritualiseerde uitbarsting van geweld – (bij voorbeeld Girard, 1994, 121–143) zijn de carnavaleske uitbarsting vreemd. Bakhtin heeft van het carnaval een eeuwige vakantie gemaakt, een plat-utopische vrije tijd. Er schuilt geen tragedie in, geen angst voor het monsterlijke, geen vrees dat de vakantie verkeerd zal aflopen. Geweld is er genoeg in de wereld van Rabelais, en het haalt fors uit, maar het kan de pret niet bederven. Zelfs de moorddadige waanzin is lachwekkend. Het beeld van de lachende dood verwordt tot een cliché.

Met zijn carnavaleske lach heeft Bakhtin een lach gevonden die eenheid creëert en die een verloren gewaande totaliteit herstelt. Het is een celebrerende en bevestigende lach. Hij bemiddelt tussen het lichamelijke en het kosmische door het lichamelijke kosmische en het kosmische lichamelijke dimensies te verlenen. De paradoxale connectie tussen het lage en het hoge, het materiële en transcendentale, is de opvallendste uiting van de ambiguïteit die Bakhtin in zijn conceptie van de lach roemt. *Rabelais and His World* biedt een overzicht van strategieën om onderuit te halen, te ontmaskeren, te onttronen, te bespotten en te honen, precies door bij uitstek hoge cultuurverschijnselen naar beneden te halen tot het niveau van wat onder de gordel ligt (Bakhtins eufemistische *the lower bodily stratum*). Rabelais’ universum is stevig verankerd in de aarde, in fecaliën, hollen en grotten, de baarmoeder, aars en darmen, de hel, kortom in rauwe materie. Mensen worden geslagen, uiteengerukt en geweld aangedaan, ze worden begraven in de gapende mond van de aarde. Maar die blijkt een baarmoeder te zijn, waarin nieuw leven broedt. Bloed en fecaliën voeden de aarde, geven haar vitaliteit en sterkte om nieuw leven te laten groeien. “This is why the downward movement pervades Rabelais’ entire imagery from beginning to end. All these images throw down, debase, swallow, condemn, deny (topographically), kill, bury, send down to the underworld, abuse, curse; and at the same time they all conceive anew, fertilize, sow, rejuvenate, regenerate, praise, and glorify.” (RHW, 435) Dood is vruchtbaarheid, de lach hernieuwt door neer te halen.

¹⁰ Rang, *Historische Psychologie des Karnevals*, geciteerd in Lachmann, 1988: 127.

4•Parodie

Maar er is meer aan Rabelais dan de levensbevestigende lach die een mythische totaliteit van het zijn nastreeft. Tegenover de heersende monologische ernst is veel, soms bruut, sloopwerk nodig. Deze lach ontbindt vooringenomen theorieën, vernielt dogmatische morele, theologische, filosofische en wetenschappelijke oordelen, “false links that are reinforced by scholastic thought, by a false theological and legalistic casuistry and ultimately by language itself – shot through with centuries and millennia of error [...]”. (FTCN, 169) Die lyrische – zelfs ronduit anti-lyrische – lach verengt Bakhtin vrij consequent tot een parodistische lach.

Bakhtin belicht zowel in het chronotopie-essay (FTCN, 158–167) als in “Discourse in the Novel” (DiN, 401–409) drie figuren die dat soort sloopwerk verrichten: *gek* (fool), *clown* en *schurk* (merry rogue) nemen de rol van parodiërende Nietzscheaanse held aan. Wat ze gemeen hebben is een “failure to understand”, “the naiveté of a simpleton”, (DiN, 402) een “stupidity (incomprehension) [that] is always polemical”. (DiN, 403) De ernst, gewichtigheid en eerbiedwaardigheid van het gecanoniseerde discours (poëtische of academische taal, religieuze, politieke of gerechtelijke taal) heeft geen vat op hen. Zij staan buiten de orde, worden uitgelachen maar repliceren met een parodistische lach. Door hun excentrische positie heeft hun lach een vervreemdende werking; hij doorbreekt de identiteit en conventionaliteit waarin de woorden vast zaten, de vanzelfsprekende finaliteit waarin ideologie, scholastiek en religie de begrippen had bevroren. Valse verbindingen, associaties en hiërarchische relaties, die honderden, zelfs duizenden jaren lang bevestigd zijn door traditie en religie en officiële ideologie, en die de echte aard van de dingen vervormen, kan de lach ontkrachten. (FTCN, 169)

In dit klimaat van diep grijpende scepsis gedijt de carnavaleske roman. Deze scepsis ligt in een intellectueel totaal andere klimaatzone dan de oermythe van grote carnavaleske eenheid.

De lach is het instrument bij uitstek voor het openbreken van het canonieke en officiële dankzij zijn grote cognitieve kracht. Bakhtin bespreekt die cognitie in termen die bijna identiek zijn aan de analyses die ik in het eerste hoofdstuk besprak. De lach staat garant voor “the destruction of all ordinary ties, of all the *habitual matrices* (*sosedstva*) of things and ideas, and the creation of unexpected matrices, unexpected connections, including the most surprising logical links (“allogisms”) and linguistic connections (Rabelais’ specific etymology, morphology and syntax)”. (FTCN, 169 [cursivering Bakhtin]) Ook ironie,

parodie, humor, grappen en verschillende komische typologieën zorgen voor die epistemologische verfrissing, voor het opentrekken en herinterpreteren van wat officieel was en vast lag.

In all these approaches, the *point of view* contained within the word is subject to a reinterpretation, as is the modality of language and the very *relationship of language to the object and to the speaker*. A relocation of the levels of language occurs – the making contiguous of what is normally not associated and the distancing of what normally is, a destruction of the familiar and the creation of new matrices, a destruction of linguistic norms for language and thought. In addition we get here a constant exceeding of the limits fixed in relationships internal to language. And what is more, there is a continual passing beyond the boundaries of the given, sealed-off verbal whole [...]. All these above features for expressing laughter in the word contribute to that special force and capability to strip, as it were, the object of the false verbal and ideological husk that encloses it.

(cursivering Bakhtin) (FTCN, 237)

Bakhtin vat in het jargon van *Rabelais and His World* de dualiteit van de lach samen die de theoretische reflectie in het eerste hoofdstuk heeft gedomineerd. Met wat de meeste theoretici bestempeld hebben als *incongruentie* doorbreekt de lach eenheid en volmaaktheid, ontdebelt hij, breekt hij open. De lach komt voort uit een *mouvement en bas*, een val, een denigrerend contrast. Wat hoog en edel is, maakt hij laag en vulgair. Hij weerspiegelt de fysieke uitwerking van de schaterlach: Hij duidt op desintegratie, degradatie, verlies aan controle, onevenwicht. Het gegeven is plots ontmanteld, vervreemd, uit zijn zelfbevestigende identiteit getrokken. “Disassociation” (DiN, 369) noemt Bakhtin dat proces van “destruction of any absolute bonding of ideological meaning to language”. De parodiërende lach overschrijdt de grenzen van het gegeven en teert op permanente ambiguïteit. Dat creëert openheid.

Het bewust worden van die openheid en afstand is het moment waarop de lach kantelt. De lach reveleert zich dan als een constructieve en creatieve kracht, als wat we met Arthur Koestler hebben omschreven als een intellectuele uitdaging, een *bisociatie*. De lach leidt tot een plotseling inzicht in de werkelijkheid, een epifanie die een *eureka* bevat. Dat nieuwe inzicht gaat de oude verbanden te buiten, overschrijdt de grenzen van de logica, creëert in Bakhtins termen “*allogisms*”. De lach speelt met de taal, wijzigt het gezichtspunt op de werkelijkheid, creëert een nieuwe talige realiteit, stelt Bakhtin in de passage die ik hierboven citeerde. De Rabelaisiaanse lach doet dat met een verpletterende radicaliteit.

Door de werkelijkheid te herinterpreteren eigent de lach zich de werkelijkheid toe. In “Epic and Novel” (E&N, 21–31) denkt Bakhtin door over die epistemische stimulans van de lach in de context van de overgang die hij schetst tussen de epiek en de roman. De lach vernietigt afstand, de hiërarchische afstand van respect en waardering, hij vernietigt ruimtelijke maar vooral tijdelijke afstand. Bakhtin doelt in eerste instantie op parodie, die het absolute verleden van mythe en folklore, van goden en nationale helden contemporain maakt, ze van hun piëdestal haalt, ze weergeeft “on an equal plane with contemporary life, in a everyday environment, in the low language of contemporaneity”. (E&N, 21) Parodie en lach maken nabij en maken actueel en present: “[E]verything that makes us laugh is close at hand, all comical creativity works in a zone of maximal proximity”. (E&N, 23)

Lach en parodie zorgen voor beweging en verandering. In tijden van stasis, zoals de middeleeuwen, waarin autoriteit, privilege, voorbeeld en imitatie de paradigma’s zijn voor wetenschappelijk onderzoek en artistieke creatie, introduceren lach en parodie een epistemologische breuk. De lach is vrij van angst en ontzag. Daardoor kan hij de onderwerpen losbreken uit hun oorspronkelijke contexten en waardeschalen. Abstract weten of voor waar aannemen op basis van autoriteit, is tegengesteld aan de gedachtengang van de lach. De epistemologie van de lach is de epistemologie van de ervaring, van directe omgang, van onbelemmerde toegang. De lach heeft de opmerkelijke gave dat hij objecten ‘aanhalt’, stelt Bakhtin met een fysieke metafoor. (E&N, 23) Hij zet aan tot ontleden, uit elkaar halen, binnenste buiten draaien, het bekijken en betasten van boven, onder, binnen- en buitenkant.

De tijd van de lach is het nu, de onmiddellijke actualiteit, niet het afgesloten en ver verwijderd verleden. De lach vernieuwt, herwaardeert en herinterpreteert vrij van de beperking van traditie of logica.

Met deze conclusie komt Bakhtin dicht in de buurt van Arthur Koestler, maar hij deinst er niet voor terug om verregaande cultuur-filosofische conclusies te trekken:

As it draws an object to itself and makes it familiar, laughter delivers the object into the fearless hands of investigative experiment – both scientific and artistic – and into the hands of free experimental fantasy. Familiarization of the world through laughter and popular speech is an extremely important and indispensable step in making possible free, scientifically knowable and artistically realistic creativity in European civilization. (E&N, 23)

Verderop onderzoek ik hoe belangrijk die *laughing familiarization* is voor het realistische proza van de roman. Maar de aanspraken die Bakhtin hier voor de lach maakt, reiken veel verder dan realistisch proza. De wedergeboorte van de

lach in de renaissance is van een monumentaal belang: ze betekent de geboorte van de moderniteit.

De polemische houding ten opzichte van de traditie, de parodie van autoriteit, de verering van het nieuwe en vernieuwende en het vooropstellen van de breuk als voortaan enige constante, dat zijn precies de dada's van wat Octavio Paz (1990) in *De kinderen van het slijk* paradoxaal heeft bestempeld als 'de traditie van de moderniteit'. Moderniteit wordt bepaald door een verlangen naar verandering, stelt Paz, een streven naar breuken. De moderniteit is een soort creatieve zelfvernietiging; ze wordt gestuwd door een kritische hartstocht, een liefde voor de uniciteit van het heden, en de overtuiging dat het heden altijd anders is of moet zijn dan het vorige heden. "Moderniteit is synoniem voor kritiek en identificeert zich met verandering; het is niet de bevestiging van een tijdloos principe, maar het uiteenrafelen van de kritische rede die zich onophoudelijk vragen stelt, zichzelf onderzoekt en zich te gronde richt om opnieuw herboren te worden." (Paz, 1990: 36–37)

De moderne lach die met parodie en ironie de moderniteit stuwt, impliceert een heel ander soort tijd dan de idyllisch-carnavaleske lach. De lach opereert als een instrument van voortdurende verandering die in het teken van de grote vooruitgang staat. Geschiedenis is niet langer zomaar het verlopen van tijd, geschiedenis is een pad dat naar een gerichte toekomst leidt. "Verschil, afscheiding, heterogeniteit, pluraliteit, nieuwheid, evolutie, ontwikkeling, revolutie, geschiedenis: al die namen worden gecondenseerd in één woord: toekomst." (Paz, 1990: 27) Dankzij de kritiek van de moderniteit moet die toekomst beter zijn dan het heden. De moderniteit zoekt de volmaaktheid dan ook niet langer in de cyclische tijd van de mythe – een tijd die door de materiële, groteske lach kan worden hervormd –, maar in de perfectibiliteit in wording, in een tijd die voortgestuwd wordt door de minirevoluties van de lach.

5 • Waarom Bakhtin carnavaleske idylle en parodie verzoende

Bakhtins ambivalente lach, waarvan hij de wedergeboorte zo spectaculair beschrijft in de romans van Rabelais, wijst dan ook twee uiteenlopende richtingen uit. De carnavaleske lach is, enerzijds, het instrument van de mythe en de idylle, boodschapper van volmaakte eenheid, een beeldentaal voor kosmische harmonie. Maar anderzijds brengt die lach als parodistische lach pragmatische verdeeldheid teweeg. De idyllisch-carnavaleske lach vlakt verschil en individualiteit uit. De parodistisch-carnavaleske lach breekt identiteit open, introduceert verschil, multipliciteit en kritiek. De ene lach leidt naar een cyclische tijd, de andere naar

een dialectische tijd. De ene onthistoriseert in een eeuwig beleefd nu, de andere historiseert in een voortdurend voorbijgestreefd nu.

Het kan niet verbazen dat Bakhtin ook twee verschillende lachende subjecten uittekent die ik, met Benjamin Constants opdeling in het achterhoofd (onder meer in “De la liberté des modernes comparée à celle des anciens” (1819)), *l’homme ancien* en *l’homme moderne* noemt. *L’homme ancien* is de onverdeelde, complete mens, hij is de held uit één stuk uit de Griekse avonturenroman en de klassieke (auto)biografie. Een held wiens leven zich in de publieke chronotoop afspeelt op de agora of het marktplaatsje, die zijn leven met het ritme van de gemeenschappelijke tijd leeft, aan wie alles uiterlijk is, die geen verborgen psychologie heeft, (FTCN, 123 e.v.) geen geheime persoonlijkheid, hij leidt geen intiem bestaan waarvan hij de privacy aan het publieke oog probeert te onttrekken. Hij is een onderdeel van het menselijke collectief van het volk. “Individual life-sequences have not yet been made distinct, the private sphere does not exist, there are no private lives.” (FTCN, 209)

L’homme ancien kan lachen omdat zijn aspiraties zijn identiteit alleen maar affirmeren, omdat zijn identiteit niet wordt ondermijnd door een weifelend zelfbewustzijn, omdat zijn projecten niet leiden tot vervreemding. Deze klassieke man lacht vanuit zelfgenoegzaamheid – in de betekenis van: een met zichzelf samenvallende identiteit.

L’homme moderne is daarentegen grondig verdeeld tussen tegenstrijdige leefwerelden en tegenstrijdige streefdoelen. Hij heeft een binnen- en een buitenkant, hij kan maskers dragen, tekortschieten tegenover zijn eigen potentieel en tegenover de verwachtingen van anderen. De conditie van *l’homme moderne* luidt: “[M]an ceased to coincide with himself and consequently men ceased to be exhausted entirely by the plots that contain them.” (E&N, 35) *L’homme moderne* wordt geplaagd door een objectiverend zelfbewustzijn dat in de eerste plaats een talig zelfbewustzijn is: Wat hij zegt is niet noodzakelijk wat hij bedoelt.

Parodie en lach creëren de afstand tussen de werkelijkheid en het talige beeld van de werkelijkheid. De moderne lach draagt de romantische ironie in zich die Paz beschreef: “De ironie onthult de tweevoudigheid van wat één leek, de scheuring van het identieke, de andere kant van de rede: de ontwrichting van het identiteitsprincipe.” (Paz: 1990: 56)

Het is die *homme moderne*, en niet de klassieke of de rabelaisiaanse mens, die de held wordt van de roman, Bakhtins geprivilegieerde genre. Alleen de parodistische lach assisteert bij de geboorte van de roman als zelfbewuste en zelfkritische talige constructie van de moderniteit. De roman bloeit dankzij openheid en meervoudigheid, hij zet zich af tegen episch-mythische geslotenheid. De moderne mens moest zich bewust worden van de kloof tussen taal en wereld om authentiek realistisch discours te kunnen produceren. (PND, 60)

Ook in “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel”, waarin de lach in zijn meest affirmatief-mythische gedaante verschijnt, wekt Bakhtin gaandeweg de indruk dat het verhaal van de folkloristische chronotoop een elegisch verhaal van verval en degeneratie is, van de oprukkende moderniteit die de mythische eenheid verbreekt, met vervreemding, nihilisme en desillusie als gevolg. “One can [...] construct Bakhtin’s view of the novel by a cautious process of inverting the features of other genres that Bakhtin regards as most naive”, noteren Morson en Emerson (1990: 373) in hun bespreking over het chronotopie-essay en de plaats ervan in Bakhtins theorieën van de roman.

In het achterhoofd van Bakhtin en van de lezer speelt inderdaad de gedachte dat de 19de- en 20ste-eeuwse roman die verschillende chronotopen rijker, complexer en actueler heeft gebruikt. De roman gaat resoluut de andere richting uit. De idyllische chronotoop heeft een grote invloed op de ontwikkeling van de roman, maar vooral in negatieve zin: “The destruction of the idyll [...] becomes one of the fundamental themes of literature toward the end of the eighteenth century and in the first half of the nineteenth.” (FTCN, 233) In de essays “From the Prehistory of Novelistic Discourse” en “Epic and Novel”, die de groeiende zelfreflexiviteit van romanesk proza uitstippelen, heeft Bakhtin het enkel nog over de parodistische lach, ook in de literair-historische context van de middeleeuwen en renaissance.

Bakhtins theorie van de lach is dus gebouwd op een contradictie: De moderne krachten die de opgang van de roman stuwden, bewerkstelligen de desintegratie van de folklore. Hoe kan Rabelais dan, als de auteur die de oude folkloristische chronotoop in ere herstelde, de grote roerganger zijn van de moderne roman? De warrige compositie van “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel”¹¹ wordt op dit punt problematisch en geeft aan dat Bakhtin de contradictie zelf niet kan oplossen. De vraag dringt zich op waarom Bakhtin de contradictie creëerde door in *Rabelais* en “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel” zoveel aandacht en kritische energie te besteden aan de utopische, affirmatieve, idyllisch-carnavaleske lach die niet de richting van de roman uitwees.

Het is interessant om te bekijken hoe Morson en Emerson in *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics* (1990), nog altijd de referentietekst voor de Angelsaksische Bakhtin, de vraag beantwoorden waarom die folkloristische idylle van Rabelais zo cruciaal voor Bakhtin is. Zij gaan het antwoord zoveel mogelijk uit de weg, de vraag toont immers het kwetsbare punt in hun grotendeels van elke lach ontdane Bakhtin.

Hun studie schuift een ethisch en verantwoord denkende Bakhtin naar voor, wiens voorkeur voor onfinaliseerbaarheid en openheid in wezen antiutopisch is, die begaan is met het verantwoordelijk beleven van het concrete alledaagse, niet met het mythische en anarchistisch bevrijdende, of met het ongediscrimineerd sceptische. De Bakhtin van Morson en Emerson is een ernstig denker van de taal, het woord is synoniem voor *seriousness*, de lach betekent *eternal loophole* en relativisme. Het carnavaleske beschouwen ze als een utopische uitwas in Bakhtins denken. Het strookt niet met zijn echte filosofie, het is een buitenissigheid, een contradictie. Het carnaval en de lach druisen volgens hen immers in tegen elke vorm van finaliteit en sociale stabiliteit, “they challenge all social norms that have ever been or ever will be; they incorporate a spirit of joyful negation of everything completed or to be completed”. (Morson en Emerson, 1990: 94) “Carnival and Bakhtin offer us the paradox of a radically apolitical utopianism”, (Morson en Emerson, 1990: 95) namelijk “an idealization of unremitting skepticism and unending change without a goal”. (Morson en Emerson, 1990: 94)

De analyse van de lach verschuiven ze naar de periferie van zijn oeuvre, in hun 470 pagina's lange studie is ze niet meer waard dan een laatste hoofdstuk, minder dan veertig pagina's – waarvan het gebrek aan analytische kracht bovendien schrill afsteekt tegen de rest van hun meesterlijke studie.

Het chronotopie-essay situeren ze net op de overgang tussen die twee Bakhtins, de anarchistisch sceptische en de verantwoorde. In “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel” werkt hij een “verantwoorde” carnavaleske uit: “Bakhtin's rarely discussed analysis of Rabelais in the chronotope essay offers a fascinating glimpse into what we might call “responsible carnival, carnival still tied down to concrete personalities in a recognizably real space and time”.

11 In de eerste hoofdstukken ontleedt Bakhtin oerges van de roman min of meer chronologisch: de “Greek Romance” (hoofdstuk 1) met de “adventure time”, het motief van ontmoeten en de weg als plaats voor contact, de held die op de proef wordt gesteld en die een voltooid immobiel personage is; de alledaagse avonturenroman van “Apuleius and Petronius” (hoofdstuk 2) met de metamorfose als katalysator voor alle bewegingen en evoluties; de “Ancient Biography and Autobiography” (hoofdstuk 3) met de spanning tussen publiek en privaat; “The Chivalric Romance” (hoofdstuk 5) met zijn combinatie van het miraculeuze en normale. Bakhtin toont aan hoe chronotopieën historisch variëren en hoe ze de eigenheid van genres bepalen, hij demonstreert hoe groot de conceptuele kracht van een chronotoop is, hoe ze plot en personage structureren, hoe zijn idee over de theoretische gecontextualiseerdheid van alle kennis dat hij in “Towards a Philosophy of the Act” ontwikkelde, met een chronotoop concreet vorm krijgt. De tweede helft van het essay besteedt Bakhtin aan de chronotopie van Rabelais, de folkore en de lach. (Het essay begint op pagina 84, hoofdstuk 7 over “The Rabelais Chronotope” loopt van pagina 167 tot pagina 206, maar ook de volgende hoofdstukken gaan in grote mate nog over Rabelais.) Bakhtin drijft daar steeds verder weg van wat hij zich in de eerste regel van het essay heeft voorgenomen te bestuderen: “the process of assimilating real historical time and space in literature.” (FTCN, 84) Van de concrete ruimtelijke expansie van de lichamen in Rabelais belandt Bakhtin, via een beschouwing over de groteske lichamen als maatstaf voor de hele realiteit, bij de folkloristische en idyllische wereld waar die groteske beelden uit stammen. Tijd wordt steeds minder “palpable and visible”. (FTCN, 250) Uiteindelijk worden alle idylles bepaald door hun relatie tot “the immanent unity of folkloric time”. (FTCN, 225)

(Morson en Emerson, 1990: 436) Het carnavaleske uit *Rabelais and His World* is daarentegen “onverantwoord”, “essentially ‘antichronotopic’”, “[...] value is divorced from any specific time frame, real history is not registered, and space becomes thoroughly fantastic”. (Morson en Emerson, 1990: 440)

Tegen deze indeling valt echter heel wat in te brengen. Eerst en vooral spreekt tekstueel bewijsmateriaal Morson en Emersons afwijzing van de carnavaleske lach tegen. Veel passages uit “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel” komen in slechts licht gewijzigde vorm ook voor in *Rabelais and His World*.¹² De cyclische folkloristische tijd uit het essay is evenmin concreet als de databank van *popular festive images* uit *Rabelais and His World* die zijn rijkdom en samenhang precies uit het folkloristische bewustzijn haalt. Morson en Emerson gaan uit de weg dat het chronotopie-essay, dat de poëtische onderbouw biedt voor *Rabelais and His World*, zelf beheerst wordt door de contradictie tussen aandacht voor het concrete en materiële tegenover een hang naar utopisme en een mythische eenheid. Zonder verantwoording laten ze de helft van het chronotopie-essay, over Rabelais en de folklore, weg uit hun hoofdstuk waarin ze het chronotopie-essay bespreken. Ze bespreken die helft in hun volgende hoofdstuk over het carnavaleske. Slechts *en passant* wijzen ze op de gapende kloof in het chronotopie-essay: “In the context of the chronotope essay, the trajectory toward carnival is often at odds with the main argument, and Bakhtin seems to be in transition between his two theories.” (Morson en Emerson, 1990: 435)

Morson en Emerson oversystematiseren Bakhtin en ontrafelen zijn verschillende theorieën over genres en de roman wellicht te netjes tot wat ze bestempelen als theorieën over dialogisme, chronotopie en carnavaleske. (zie Morson en Emerson, 1990: 300) Bakhtin beweegt zich voortdurend tussen die verschillende benaderingen van literaire genres – via taal, via de beleving van tijd-ruimte en via de lach. Ik zal verderop in dit hoofdstuk concreet aantonen hoever de lach zijn opvattingen over de roman heeft vormgegeven, veel verder dan de Bakhtin-lezingen erkennen die vanuit de optiek van het dialogisme zijn geschreven.

Bakhtin maakt volgens mij geen overgang tussen twee theorieën. Maar bij het uitwerken van het carnavaleske als een chronotoop realiseerde hij zich blijkbaar

¹² Bij voorbeeld over de historische gesitueerdheid en concreetheid van Rabelais' lichamelijkheid: “Rabelais [...] used [...] neither ‘magic’ sympathy nor astrological ‘concordance.’ He was consistently materialistic, and moreover approached matter only in its bodily aspect. [...] The material components of the universe disclose in the human body their true nature and highest potentialities; they become creative, constructive, are called to conquer the cosmos, to organise all cosmic matter. They acquire a historic character.” (RHW, 366) En even verder: “Thus, in the grotesque concept of the body a new, concrete, and realistic historic awareness was born and took form.” (RHW, 367)

dat het materiële (lage/concreet individuele) kan niet zonder het kosmische (verhevene/algemene). Zonder die kosmische dimensie blijven Rabelais' beelden letterlijk, vulgair, triviaal en nihilistisch. Die beelden vervullen een kritische missie, ze ontmantelen de dogmatiek van het scholastische universum. De overtuigingskracht voor die niet aflatende kritiek halen ze uit de traditie. De toetssteen van de radicale materialiteit, die het hele universum concreet maakt in het groteske lichaam met zijn uitstulpingen, afscheidingen en kolossale afmetingen, ontleent zijn gezag aan de folklore. Bakhtin onderschrijft zozeer de continuïteit van die folklore, dat hij ze dehistoriseert. Daardoor ontstaat de paradox dat de carnavaleske Rabelais-chronotoop zowel lichamelijk geconcretiseerde tijd en ruimte uitdraagt als de verregaand abstracte tijd en ruimte van folklore. Het gewicht van de groteske traditie gaf Rabelais, in de versie van Bakhtin, ook een stevige basis voor de kosmologische omwenteling van de renaissance, die de topografie van het menselijke lichaam als centrum en model van het universum naar voor schuift. Ongetwijfeld speelt daarbij de tendens die merkbaar is in het hele oeuvre van Bakhtin om waarheden en verantwoordelijkheden na te streven die boven het banale alledaagse staan, het voorbijgaande, veranderende historische leven. (zie daarover bij voorbeeld Hirschkop, 2001: 1–25)

Bakhtin geeft zelf de richting van het antwoord aan op de vraag waarom hij een mythisch ankerpunt zocht voor een moderne lach in het hoofdstuk over Rabelais in de geschiedenis van de lach, vooral dan de passages over hoe het de lach na Rabelais vergaan is. (RHW, 101–144) Bakhtin schetst een verhaal van teloorgang en verlies. De rijke ambivalentie werd in de moderniteit verengd en verarmd tot koude parodie, boudoirironie en nihilistisch cynisme. “[Laughter] loses its essential link with a universal outlook.” (RHW, 101) Dat maakt de lach negatief, afbrekend, “feeble and narrow”, (RHW, 105) geprivatiseerd. De beelden van Rabelais raken hun betekenis kwijt, bij Voltaire wordt de lach gereduceerd tot “bare mockery”. (RHW, 119)

Die tendens in de lach is voor Bakhtin een schrikbeeld. Bakhtin vindt *bare mockery* verwerpelijk om twee redenen. Omdat het een machtsrelatie impliceert. En omdat het een *loophole* toelaat en leidt tot ongelimiteerd relativisme. Ik wil aantonen dat wat Bakhtin als de ambivalente lach bestempelt, eigenlijk de neerslag is van zijn ambivalente houding tegenover de lach. Als visionair theoreticus van de lach wantrouwt Bakhtin enkele wezenlijke maar gevaarlijke aspecten van de lach omdat ze onverzoenbaar zijn met zijn filosofische kernideeën. Ik beweer verder dat Bakhtin zijn carnavaleske nodig had om zijn theorie van de roman als essentieel parodistisch genre weg te houden van de afgrond van oncontroleerbare deconstructie en relativisme. In tegenstelling tot Morson en

Emerson beweer ik dan ook dat het idyllisch-carnavaleske niet het buitenbeen is in Bakhtins filosofische parkoers, maar dat in tegendeel deze ‘onverantwoorde’ versie van de lach Bakhtins poging was om de lach te redden voor zijn filosofie. Bakhtin toont zich een naïef en nostalgisch interpreet van de lach.

6•Verantwoord lachen

Eerst de naïviteit. Bakhtin ontkent de machtsverhouding die elke lachende daad teweegbrengt tussen subject en object. Keer ik even terug naar de vergelijking die ik met Arthur Koestler maakte over de epistemologie van de lach. De creativiteit en het inzicht die de lach teweegbrengt, ontstaan volgens Koestler uit een primaire drijfveer. De lach is in alle omstandigheden een uiting van superioriteit, bewust of onbewust speelt bij de lach altijd de emotie van agressie mee. “An impulse, however faint, of aggression or apprehension – the guise of malice, derision, the veiled cruelty of condescension, or merely an absence of sympathy.” (Koestler, 1964: 51) Een ongerijmdheid zou anders geen aanleiding geven tot een komische reactie, maar tot een tragische of wetenschappelijke prikkel.

Bakhtin gaat in een wijde boog om de mogelijk negatieve emoties van de lach heen. De carnavaleske versie is utopisch-communaal, het is een lach die de polariteiten van het menselijk bestaan verenigt. Het is een onpersoonlijke lach, door *the people* gelachen ter bevestiging van hun eenheid. Als die lach afbreekt, doet hij dat met een constructieve agenda, nooit vanuit gratuite kwaadwilligheid. Ook de parodistische versie ontkent de mogelijkheid van macht of superioriteit. Bakhtin schetst de lach als neutrale onderzoekende kracht, nooit louter destructief, nooit uit op vernederen of kleineren, immer met het doel open te gooien en in een meerduidig perspectief op te bouwen. In zijn late “Notes Made in 1970–71” ontkent Bakhtin zelfs dat de lach ooit tot ongelijkheid kan leiden: “The doors of laughter are open to one and all. Indignation, anger, and dissatisfaction are always unilateral: they exclude the one toward whom they are directed, and so forth; they evoke reciprocal anger. They divide, while laughter only unites; it cannot divide. Laughter can be combined with profoundly intimate emotionality.” (SG, 135) Lach is de kracht van de vrijheid, “laughter and equality”, noteert Bakhtin schetsmatig.

Bakhtin heeft een probleem met de lach zoals Koestler en Bergson die in de traditie van Hobbes interpreteren omdat Bakhtins filosofie een noodzakelijk welwillende relatie tussen *self* en *other* veronderstelt. De lach kan de andere nooit persoonlijk afbreken, want Bakhtins ontologie van het subject veronderstelt de bijdrage van een ander subject. “For Bakhtin, ‘at the bottom of man’ we find not the id but the other”, noteert Tzvetan Todorov in zijn analyse

van *Freudianism* (1927) van Voloshinov/Bakhtin. (Todorov, 1984, 33) Bakhtin begrijpt het “individu” niet in de westerse betekenis als een autonoom en zelf-betrokken subject, maar als een “wij”, als het voorlopige resultaat van een polyfonische interactie en co-existentie van stemmen en bewustzijnscentra. (PDP, 28) Geen subject is ooit volledig zonder de dialogische inbreng van een ander subject. “I live in a world of others’ words”, noteert Bakhtin in diezelfde testamentachtige “Notes made in 1970–71”. “And my entire life is an orientation in this world, a reaction to others’ words (an infinitely diverse reaction), beginning with my assimilation of them [...] and ending with assimilation of the wealth of human culture [...]”(SG, 143)

Bakhtins concept van dialogiciteit veronderstelt niet alleen de gelijkwaardigheid en inwisselbaarheid van *wereld* en *woord*, maar ook van *self* en *other*. Daardoor kan Bakhtin vooropstellen: “I realize myself initially through others.” (SG, 138) Want dialogiciteit is een categorie van het bewustzijn, “a person’s consciousness awakens wrapped in another’s consciousness”. (SG, 138) Wie weg wil uit het filosofisch solipsisme, moet beseffen dat de *self* nooit volledig kan zijn an sich, dat identiteit niet unitair en exclusief is. De ongefinaliseerdheid van elk bewustzijn maakt dat anderen noodzakelijk zijn. Tolerant zijn levert meer op dan vijandig zijn. Opdat de andere een essentiële rol kan vervullen in de constitutie van de *self*, mogen *self* en *other* dus niet worden uiteengedreven door macht. Anders dan bij voorbeeld Sartre veronderstelt Bakhtin niet dat macht de noodzakelijke relatie tussen twee *consciousnesses* definieert en dus elk *being For-others* en daardoor ook het zelfbewustzijn *For-itself* kleurt.¹³

Het is trouwens niet alleen in de context van ontologie dat Bakhtin de factor macht opzij schuift. “[Bakhtin] rejects the assumption that power, understood as the right to defend the autonomy of a self that others are always threatening to transgress, can contribute anything substantial to knowledge, freedom, literary insight, or spiritual growth”, noteert Emerson. (1996: 121) “This apolitical stance is immensely attractive.”

De Hobbesiaanse-Bergsoniaanse lach gaat daarentegen uit van een hegeliaanse ontologie van uitsluiting: de *self* identificeert zich op basis van de vaststelling dat hij niet de andere is. Hun lach is doordrongen van de daaruit voortvloeiende meester-slaaf dialectiek. Hij verwerpt en wijst af, hij confronteert, perkt in, strijdt en etaleert macht. Het superioriteitsprincipe van Hobbes veronderstelt de volledigheid en gefinaliseerdheid van het lachende cogito. Bergson vat dan weer

¹³ *L’être et le néant*, deel drie, hoofdstuk 1. (Sartre, 1991: 221–302) Zylko (1990: 68) citeert een Russische vergelijkende studie tussen Bakhtin en Jean-Paul Sartre die tot de conclusie komt dat beide auteurs de *self/other*-relatie op een gelijkaardige manier benaderen.

een gemeenschap op die niet zoals bij Bakhtin diversiteit en alteriteit omarmt, maar uitstoot en homogeen maakt.

Bakhtin moet zich afzetten tegen het machtsprincipe in hun lach (en tegen alle “later theories of the philosophy of laughter, including Bergson’s conception, which bring out mostly its negative function” (RHW, 71)) omdat het die noodzakelijke open dialogiciteit hypothekeert. Met het carnaval heeft Bakhtin een wereld waar machtsverhoudingen vrolijk zijn geperverteerd en omgekeerd, waar de machtelozen tijdelijk koning worden, waar ook macht niet ernstig is en onderworpen wordt aan het lachende perspectief. De carnavaleske wereld vormt geen revolutionaire antimacht, want zo’n abstracte hegeliaanse dialectiek van historiseren en materialiseren wordt op zich alweer lachwekkend. In de carnavaleske wereld heeft de lach geen *objet de dérision*, alleen wat buiten die wereld valt is lachwekkend. Iedereen is verenigd in de grote gelijkheid van de lach.

Maar in deze carnavaleske dreigt de balans zo ver door te slaan dat ook de dialogiciteit wordt verdrukt. Niet uitsluiting verdringt *alteriteit*, maar extatische omarming en ongedifferentieerde eenwording. Voor *the people* blijft niemand *anders* over om een dialoog mee aan te gaan. Het is op dit punt dat het utopisme van het carnavaleske in strijd komt met de fundamenteën van Bakhtins filosofie.

Niet alleen het neveneffect van macht moet worden geneutraliseerd omdat het de lach incompatibel zou maken met Bakhtins filosofie. Bakhtin vreest, ten tweede, ook het “eternal loophole”-effect van de lach, de onstopbare cascade van relativisme en nihilisme waartoe vooral de parodistische lach kan leiden. Bakhtin erkende die tendens ongetwijfeld in zijn eigen denken. Voor hij zijn begrip van het carnavaleske formuleerde, verkende hij in “Discourse in the Novel” (geschreven in 1934–35) een radicaal scepticisme tegenover taal. De sceptische lach van de clown en de dwaas heeft in dat essay nog niets ambivalents, clown en *fool* kanten zich niet alleen tegen dogmatische ernst. Alle taal is in hun ogen verdacht. Ze etaleren “a profound distrust of human discourse as such”, “a radical scepticism toward any unmediated discourse and any straightforward seriousness, a scepticism bordering on rejection of the very possibility of having a straightforward discourse at all that would not be false”. (DiN, 401) Dat is een verregaande ontmanteling van de mogelijkheid om betekenisvol te communiceren – al gelooft Bakhtin ook hier dat er een échte betekenis van woorden bestaat, de “actual meaning”, en dat die moet gezocht worden in de concrete situatie: “*Who speaks and under what condition he speaks [...].*” (DiN, 401 [cursivering Bakhtin])

Relativisme en nihilisme leiden tot vervreemding en angst, zet Bakhtin vooral in *Rabelais* uiteen, terwijl het precies de angst is die de lach bekampt. Bakhtin

countert opnieuw met het carnavaleske. Hij schetst een Rabelais die lacht, parodieert, scheldt en giert, maar niet vulgair, triviaal, nihilistisch of louter afbrekend is. De folkloristische wortels geven Rabelais' lach een solide bodem. Zonder folklore blijft de lach een destructieve, annihilerende, negatieve kracht, die in overdrive tegen het *officialdom* de utopie van de onstopbare, ongesitueerde kritiek vervult. Maar Rabelais lacht vanuit een hervonden kosmische volheid. Voor Bakhtin mag de lach niet duivels zijn, hij moet een angelische bezinging zijn van het leven, een vrolijke dansende nietzscheaanse beaming van het leven.

De lach relativeert, doorbreekt een overheersende monologische beschrijving en wijst op alternatieve beschrijvingen, – in het jargon van een pragmaticus als Richard Rorty: op contingente beschrijvingen. “This carnival spirit offers the chance to have a new outlook on the world, to realize the relative nature of all that exists, and to enter a completely new order of things.” (RHW, 34) Maar dankzij het carnavaleske kan Bakhtin die *relative nature* begrenzen. De realiteit die de lach opent, is niet zomaar een alternatieve realiteit, een van vele mogelijke realiteiten. De Rabelaisiaanse lach vernietigt een *vals* wereldbeeld en openbaart *echtheid*. Het carnaval biedt een nieuwe norm aan, de norm van het kosmische lachende. De lach zuivert de vervorming van de ernst van het *officialdom*, het dogmatisme van kerk, staat en officiële ideologie stroomt nog het authentieke leven. De polemische lach zet dus geen domino-effect van relativisme in gang, maar dient een vooropgesteld doel: “purging and restoring the authentic world and the authentic man.” (FTCN, 169) “A new picture of the world necessarily opens up – a world permeated with an internal and authentic necessity.” (FTCN, 169) *New realities, real nature, real context*, herhaalt Bakhtin. Er bestaat een taal en houding die de wereld weergeeft zoals hij is, “a world permeated with an internal and authentic necessity”. Die houding is de lach.

De lach wordt zo het onuitgesproken typevoorbeeld van wat Bakhtin in zijn vroeg werk “Towards a Philosophy of the Act” (1919–1921) een *answerable act* heeft genoemd – ik druis hiermee helemaal in tegen de lezing van Morson en Emerson. In “Towards a Philosophy of the Act” probeerde Bakhtin een manier te vinden om de ervaring van een reële handeling en een concrete onherhaalbare daad toch te relateren aan bij uitstek transcendente theorieën en concepten, om het schisma te overbruggen tussen de concrete daad enerzijds, en cognitie, de beschrijving van die daad anderzijds. Bakhtin zocht een middenweg tussen het standpunt dat theoretische en abstracte waarheid algemeen geldt (het transcendente neokantianisme) en de overtuiging dat waarheid noodzakelijk gecontextualiseerd en dus uiterst specifiek is.

Zijn oplossing was dat theoretische abstracte cognitie best mogelijk is, maar altijd slechts partieel geldig is en daarom dus altijd gedeeltelijke kennis blijft. Want elk begrip is noodzakelijk mee bepaald door het standpunt van het subject. *Een* begrip

is altijd *mijn* begrip in relatie tot de concrete situatie waarin ik mij bevind. “To understand an object is to understand my ought in relation to it (the attitude or position I ought to take in relation to it), that is, to understand it in relation to me myself in once-occurrent Being-as-event, and that presupposes my answerable participation, and not an abstracting from myself.” (TAPA, 18)

Bakhtin laakt een volledig theoretische wereld omdat het een voltooide wereld is, gedetermineerd, gepredetermineerd, en daardoor onverschillig, “bygone and finished, that is, essentially not living”. (TAPA, 9) Maar onder essentieel subjectief en *openended*, dus onvoltooid, verstaat Bakhtin allerm minst onbegrensde relatief: “What follows from this least of all, of course, is any kind of relativism, which denies the autonomy of truth and attempts to turn truth into something relative and conditioned”. (TAPA, 9)

Waarheid is mogelijk, stelt Bakhtin, “the autonomy of truth, its purity and self-determination from the standpoint of method are completely preserved”. (TAPA, 10) Waarheid als methode en systeem blijft gelden. Voor elke specifieke actualiteit bestaat immers één waarheid. Om die te bereiken moet het subject ageren vanuit zijn “unique place in being”. “The truth of the event [...] is the rightful and unique position of every participant – the truth of every participant’s actual, concrete *ought*.” (TAPA, 46 [cursivering Bakhtin]) Ik moet mijn unieke positie affirmeren en de morele implicaties van die uniciteit dragen, “I, the one and only I, can at no moment be indifferent [...] in my inescapably, compellingly once-occurrent life; I must have my ought”. (TAPA, 41) Die uniciteit erkennen, bewust worden van de gecontextualiseerdheid en relationaliteit, levert een *answerable act* op.

Een *answerable act* ontstaat op de overgang van mogelijkheid naar actualiteit, “[a]n answerable act or deed is precisely that act which is performed on the basis of an acknowledgment of my obligative (ought-to-be) uniqueness”. (TAPA, 42)

In “Towards a Philosophy of the Act” probeert de jonge Bakhtin de fundamenteën van zijn epistemologie te bouwen in een neokantiaanse taal.¹⁴ Bakhtin wil loskomen van metafysische speculaties en transcendente gissingen. Hij wil een onderzoek lanceren naar de ervaring van de concrete werkelijkheid, in de overtuiging dat de rede en het rationalisme geen bevoorrechte denkwijzen zijn¹⁵ of dat er enig heil te verwachten is van subjectivisme. (zie TAPA, 30) Hij gaat in de richting van, maar maakt nog niet helemaal de overstap naar, de pragmatische, gecontextualiseerde *mode of experience* die Oakeshott in een heel andere, Angelsaksische traditie opstelt. Bakhtin dacht er toen nog niet aan om de lach een rol te geven in zo’n epistemologie.

Nochtans blijkt de lach zoals hij hem later ontwerpt een uitstekend instrument: De lach demonstreert dat de wereld en de ervaring van de wereld transcendentiaal

noch abstract mathematisch noch puur rationeel zijn. Hij maakt de wereld tastbaar, voert ervaring terug naar concrete materialiteit. Wie parodistisch lacht, stapt uit een maskerend en objectiverend discours, breekt een theoretisch voltooid en gefinaliseerde beschrijving van de wereld af. Betekenis en ervaring worden opnieuw meerduidelijk, ze worden gebaseerd niet op een theoretische abstractie, maar op een specifieke en actuele lichamelijkeheid. Bakhtin beschouwt lachen niet enkel als een perspectief maar als een daad, als een concrete gebeurtenis die het woord kan vervangen en die een chronotopie heeft, een singuliere en onvervangbare locatie in tijd en ruimte¹⁶ – zoals het carnavaleske een chronotopie heeft.

Lachen is dan ook het verankeren van een algemeen inzicht in een specifieke daad, het vatten van gecontextualiseerde concreetheid zonder in cognitieve abstractie te vervallen. “It is only from within the actually performed act, which is once-occurrent, integral, and unitary in its answerability, that we can find an approach to unitary and once-occurrent Being in its concrete actuality.” (TAPA, 28)

Maar het idyllisch-carnavaleske doet ook hier de balans te ver overslaan. In zijn excessieve gedaante onttaardt de idyllisch-carnavaleske opwinding in een ongecontextualiseerde en unitaire extase, zonder oog voor de specificiteiten van de concrete en individuele actualiteit. De latere Bakhtin vervalt dan precies in de zonde die de jonge Bakhtin Nietzsche verwijt. Bakhtin verwerpt de geëxalteerde dionysische extase die Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* schetst, een vormeloze

14 Tijdens het schrijven van “Towards a Philosophy of the Act” las, debatteerde en doceerde Bakhtin intensief over Kant. (TAPA, ix) Het overgeleverde manuscript van “Towards a Philosophy of the Act” bevat alleen een inleiding en de eerste twintig bladzijden van het eerste hoofdstuk van wat een grote studie moest worden. De eerste pagina’s van de inleiding ontbreken dan nog. “The first part of our inquiry will be devoted to an examination of these fundamental moments in the architectonic of the actual world of the performed act or deed – the world actually experienced, and not the merely thinkable world. The second part will be devoted to aesthetic activity as an actually performed act or deed, both from within its product and from the standpoint of the author as answerable participant, and [2 illegible words] to the ethics of artistic creation. The third part will be devoted to the ethics of politics, and the fourth and final part to religion.” (TAPA, 54)

15 “All of modern philosophy sprang from rationalism and is thoroughly permeated by the prejudice of rationalism (even where it consciously tries to free itself from this prejudice) that only the logical is clear and rational, while, on the contrary, it is elemental and blind outside the bounds of an answerable consciousness.” (TAPA, 29)

16 Zie bij voorbeeld een passage in *Rabelais and His World* waar Bakhtin zijn materialistische groteske onderscheidt van Kaysers groteske als *das Unheimliche*: “Actually the grotesque [...] discloses the potentiality of an entirely different world, of another order, of another way of life. It leads men out of the confines of the apparent (false) unity, of the indisputable and stable. [...] Man returns unto himself. [...] This bodily participation in the potentiality of another world, the bodily awareness of another world has an immense importance for the grotesque.” (RHW, 48)

revelatie van leven waarbij het individu zichzelf vergeet en zich laat opnemen in een hogere communauteit en in een eenheid met de natuur. “Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt; etwas Nieempfundenes drängt sich zur Aeusserung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, das Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur.” (Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1994: 28) Bakhtin repliceert: “Participation in the being-event of the world in its entirety does not coincide, from our point of view, with irresponsible self-surrender to Being, with being-possessed by Being.” (TAPA, 49) Opgaan in de primordiale eenheid van de natuur is een te passieve manier van participatie, vindt Bakhtin. Die participatie komt neer op het bezeten worden door – in de plaats van het bezit nemen van – Being. “[I]ts ultimate result is the absurdity of contemporary Dionysianism.” (TAPA, 49)

Het is hier niet aangewezen om het carnavaleske te vergelijken met het dionysische.¹⁷ Maar het idyllisch-carnavaleske deelt in elk geval met het dionysische dat het materialiseren van het transcendente (in het lichaam) gepaard gaat met een ontindividualiseren (in het volk). Een van de meest utopische aspecten van het idyllisch-carnavaleske is het opheffen van de individuele wil en verantwoordelijkheid. De carnavaleske gemeenschap wordt niet gevormd op basis van een gemeenschappelijke wil of een project, maar op basis van een totaliserende mythologie. Gelijkghezindheid vloeit voort uit een gedeelde metaforisering en een bijna organisch bewustzijn van de wereld. De idyllisch-carnavaleske lach dreigt de individuele verplichting, de erkenning van de *ought* die elke *answerable act* veronderstelt, niet alleen overbodig maar ook onmogelijk te maken. Want de carnavaleske realiteit rekent niet in termen van het eenmalige en onherhaalbare waar ik mijn onvervangbare plaats moet waarmaken. Integendeel, het carnaval beleeft de eeuwige terugkeer van steeds dezelfde kosmisch-metaforische levensfasen. In een toestand van steeds hetzelfde vervalt de persoonlijke verantwoordelijkheid voor het unieke.

Ook nu blijkt dat een al te utopische en radicale versie van het carnaval zich keert tegen de filosofische uitgangspunten van Bakhtin. Ik beschreef de volgende redenering: De lach is een soort *answerable act* omdat hij het theoretische bewustzijn van de wereld als voltooid en onveranderlijk doorbreekt. Dankzij parodie en destructie haalt hij de wereld nabij, stimuleert hij directe

¹⁷ Tsu-Ching Su ondernam al een beperkte poging tot Nietzscheaanse interpretatie van Bakhtins carnavaleske (Su, 1996) Ze merkt er vooral de gelijkaardige opvattingen over “excess” in op, maar gaat niet door op een echte vergelijking tussen het dionysische en het carnavaleske. Yevgenia Skorobogatov-Gray probeert wel kort gelijkenissen en verschillen aan te halen: beide verzoenen mens en natuur, bevrijden van artificiële sociale hiërarchie, herenigen mensen. Maar het dionysische is van een andere theoretisch-existentiële orde, stelt Skorobogatov-Gray, in tegenstelling tot het carnavaleske is het helemaal losgekoppeld van de bewuste verbeeldingservaring. (Skorobogatov-Gray, 1995)

ervaring en experimenteert hij met de levende en versatiele realiteit. De lach maakt heterogene beschrijvingen van de wereld mogelijk. Die heterogeniteit vervalt niet in relativisme en nihilisme dankzij de constructieve carnavaleske metaforen. Vanuit het mythisch-metaforisch bewustzijn geeft de lach niet zomaar een versie van de wereld, hij verschaft inzicht in de waarheid. De “relativity” wordt een “joyful relativity”. Maar het utopische carnaval dreigt te ontaarden in een alternatieve vorm van determinering en voltooidheid. Carnaval wordt dan zowel als *word* én als *world* dominant en ontegensprekelijk, het laatste woord en de laatste daad.

Dat is precies het soort woord en daad waartegen een parodistische lach in opstand komt, het woord dat voer is voor een carnavaleske ontmaskering. In het volgende hoofdstuk hoop ik aan te tonen dat Bakhtin in zijn carnavaleske poëtica het carnaval grotendeels ontdoet van utopisme. Op het veiliger domein van zijn taalfilosofie, in “Discourse in the Novel”, “Prehistory of Novelistic Discourse” of *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, kan Bakhtin zijn bezorgdheid over de negatieve uitwassen van de lach laten varen. Mythische geruststellingen zijn overbodig, de ambiguïteit wordt volledig metaforisch. In de roman is de veilige en welwillende interactie van stemmen gegarandeerd, en bestaat een grens voor het relativisme, een grens waarbinnen openheid niet in betekenisloosheid kan vervallen: de dialogische romanstructuur zelf.

III

DE CARNAVALESKE LITERATUUR

1 • *Van world naar word*

Was Rabelais het epicentrum voor de beschouwingen over de carnavaleske wereld, dan is Dostoevski het epicentrum voor de beschouwingen over gecarnavaliseerde taal en genres. In *Problems of Dostoevsky's Poetics* luistert Bakhtin niet meer naar de stem van het volk, hij analyseert geen historische praktijk of een daarop geïnspireerd wereldbeeld meer. Zijn aandacht gaat uit naar de stem van de schrijver, of beter, de stemmen van de personages zoals de schrijver ze weergeeft. Hij analyseert literaire strategieën om de wereld voor te stellen. "Rabelais and his world, Dostoevsky and his word", typeert Joan DeJean het onderscheid. (1984: 236)

Wat Bakhtin in het menippeaanse hoofdstuk van *Dostoevsky* onder de loep neemt, is de literatuur die volgt op de dood van het carnaval, de gecarnavaliseerde literatuur. Die transformatie van leven naar literatuur (van carnaval naar gecarnavaliseerde literatuur) is het resultaat van een metaforisering. "Primordial elements of carnival" drongen de hoge cultuur binnen. "Most importantly, they took possession of all the genres of high literature and transformed them fundamentally. There occurred a deep and almost total carnivalisation of all artistic literature." (PDP, 130) De mengeling van het vulgaire volkse en het hoogideologische was van essentieel belang in de creatie van meesterwerken als Boccaccio's *Decamerone*, de romans van Rabelais en Cervantes, en de tragedies en komedies van Shakespeare. (RHW, 72)

Bakhtin situeert ook deze overgang op een precies moment in de cultuurgeschiedenis: in de tweede helft van de 17de eeuw. Tot op dat moment, "people were *direct participants* in carnivalistic acts", (PDP, 131) "they still lived in carnival, that is, carnival was one of the forms of life itself". (PDP, 131 [nadruk Bakhtin]) Maar vanaf de late 17de eeuw vervalt het gemeenschappelijke publieke optreden. Carnavaleske vormen worden "small and trivial", (RHW, 33) "petty and less complex", stelt Bakhtin al in een analyse van het verval in het eerste hoofdstuk van *Rabelais*.

Niet meer carnaval is daarna de bron van carnavalisering, maar de carnavaleske literatuur. Het carnavaleske uit zich voortaan enkel nog op een zelfbewust metaniveau: het niveau van de vorm. "In this way, carnival becomes a purely literary tradition." (PDP, 131) Dat is niet zomaar een kwestie van inhoud en

van anekdotiek, stelt Bakhtin. Het carnavaleske bezit “genre-shaping power”, (PDP: 132) het vormt een heuse “generic tradition”. (PDP, 131)

In *Dostoevsky* en in de literaturessays schrijft Bakhtin geen geschiedenis over hoe het carnavaleske in de latere eeuwen in de literatuur onderduikt, transformeert, verspreid en gefragmenteerd raakt; het soort herfstij van het carnaval dat Stallybrass en White geëvoceerd hebben in *The Politics and Poetics of Transgression*. Bakhtin gaat in *Problems of Dostoevsky's Poetics* de omgekeerde richting uit, terug in de tijd, en beschrijft de literaire prelude op de carnavalisering: genres uit de oudheid zoals het hellenistische seriokomische, de menippeaanse satire en de socratische dialoog. Als parodistische genres die uiterst heterogene stijlen, plots en subgenres bij elkaar brengen, bereiden zij de weg van de roman voor. Al die seriokomische genres (Bakhtin gebruikt *serio-comic* ook als categorie waaronder hij de menippeaanse satire en de socratische dialoog rekent) delen een “carnivalistic sense of the world”, (PDP, 107) “they are united by their deep bond with *carnivalistic folklore*”. (PDP, 107 [cursivering Bakhtin])

Zowel Dostojevski als Rabelais putten uit die klassieke bronnen. Maar ze doen dat op heel uiteenlopende manieren die het onderscheid duidelijk maken tussen de carnavaleske wereld van Rabelais en de carnavaleske literatuur van Dostojevski. In *Rabelais and His World* beschrijft Bakhtin een directe invloed op Rabelais van Hippocrates, Democritus, Aristoteles, Lucianus en de menippeaanse traditie. (RHW, 67–69) De renaissance gebruikte die antieke bronnen om een filosofie te construeren die de lach bekrachtigde “as a universal, philosophical form”. (RHW, 67)

In *Problems of Dostoevsky's Poetics* acht Bakhtin directe invloed niet meer nodig; “direct and vital influence on Dostoevsky” is trouwens moeilijk aantoonbaar. (PDP, 157) De invloed op Dostojevski was van een andere orde. Het was een “generic influence”: “in order to attach himself to the carnivalistic generic tradition in literature, a writer need not know all the links and all the branchings of that tradition. A genre possesses its own organic logic which can to a certain extent be understood and creatively assimilated on the basis of a few generic models, even fragments.” (PDP, 157)

Dat genregeheugen, dat Bakhtin helpt om zijn historische poëtica te schrijven, werkt voor Bakhtin als een essentieel concept om ervaringen en denkbelden door te geven, het functioneert als een palimpsest van wereldbeelden. “A genre is always the same and yet not the same, always old and new simultaneously. [...] A genre lives in the present, but always *remembers* its past, its beginning. Genre is a representative of creative memory in the process of literary development.” (PDP, 106 [nadruk Bakhtin]) Een van die belangrijke generische bronnen

van carnavaliseren voor Dostojevski en de schrijvers van de 17de, 18de en 19de eeuw waren precies de schrijvers van de renaissance – “above all Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes, and Grimmshausen”. (PDP, 157)

Rabelais en Dostojevski schrijven dus *carnavalesken* op twee verschillende manieren: Als realist schetst Rabelais in zijn roman een afbeelding van de carnavaleske praxis die hij ervaren heeft en die hij als basis neemt voor het renaissancistisch filosofisch wereldbeeld. Dat wereldbeeld sluit weer aan bij de klassieke oudheid en beïnvloedt de roman ook inhoudelijk. Dostojevski daarentegen refereert niet meer aan de carnavaleske praxis. Zijn polyfonische roman organiseert stemmen en discoursen, laat discoursen reflecteren en reageren op discoursen, en maakt geen mimetische of realistische aanspraken meer. Carnaval wordt een formele categorie, een “form-shaping ideology”, een literaire techniek.

Elementen van de menippea en aanverwante genres, de genres waarin de carnavaleske geest nog het meest zichtbaar *gestold* is, beïnvloeden enkel nog de vorm van de roman. De vrije exuberantie van het marktplein vindt haar weg naar de structuur van de tekst, zoals met “[s]harp dialogic syncrises, extraordinary and provocative plot situations, crises and turning points and moral experimentation, catastrophes and scandals, contrasts and oxymoronic combinations are what determine the entire plot and compositional structure of Dostoevsky’s novels”. (PDP, 156) Zo zetten de gecarnavaliseerde genres de lachende *esprit* van het carnaval verder.

Joan DeJean beschouwt die twee versies van het carnavaleske als een onoverkomelijke tegenspraak in Bakhtins oeuvre: “We are in fact dealing with two histories that are uncombinable because of the radically different points of view from which they examine the same information.” (DeJean, 234) De Bakhtin van *Rabelais and His World* “wants literature to be of the world”. De Bakhtin van *Problems of Dostoevsky’s Poetics* heeft daarentegen “words and things [...] separated and compartmentalized into two distinct realms, and the double-voiced word has replaced the double body”. (DeJean, 235) Vanuit een andere invalshoek komt DeJean tot dezelfde conclusie die ik hierboven trok: De Rabelais-Bakhtin is antimodern, de Dostojevski-Bakhtin “understands and appreciates modernity’s central tenet: representation is dead”. (DeJean, 236) De twee versies van het carnavaleske kunnen niet tot één groot carnavalesk ideeëngoed verenigd worden. Alleen de moderne (meta)carnavaleske (wat ik het parodistisch-carnavaleske noemde) is de katalysator voor de ontwikkeling van de roman.

2•De romaneske epistemologie en de cognitieve kracht van taal, personages en genres

Hoe ziet die carnavaleske Dostojevskiaanse roman eruit? Volgens Bakhtin is hij een op alle fronten meervoudige roman. Zoals het carnavaleske ontdubbeld is tot een zelfbewuste formele strategie, zo zijn in de roman ook taal, auteur en personage zowel subject als object van representatie. Die vorm van (meta)representatie van taal door taal, van taal die antwoordt op andere taal, vat Bakhtin onder *dialogiciteit*, dat andere meesterconcept in zijn literatuurkritisch universum: “To a greater or lesser extent, every novel is a dialogized system made up of the images of ‘languages’, styles and consciousnesses that are concrete and inseparable from language. Language in the novel not only represents, but itself serves as the object of representation. Novelistic discourse is always criticizing itself.” (PND, 49) Bakhtin werkt vooral in *Problems of Dostoevsky’s Poetics* zijn dialogische theorie uit, in de latere essays neemt hij dialogiciteit als vertrekpunt voor beschouwingen over heteroglossia (DiN), polyglossia (E&N) en parodie (PND).

Met dialogiciteit wil Bakhtin nieuwe grond aansnijden over hoe de werking van taal te begrijpen. De dialogiciteit stuurt zowel de taal, de personages als het genre, en Bakhtin vervangt de loutere referentialiteit van taal en de functionaliteit van ‘objectieve’ betekenis door veelzijdige relaties die betekenissen voortbrengen en subject en object elkaar laten constitueren. Ik wil de contouren van dit dialogische begrip uitzetten om Bakhtins theorie van de roman als lachend genre adequaat te kunnen duiden.

De traditionele – formalistische of structuralistische – stilistiek is, net als de grote poëtica’s van Aristoteles, Horatius of Boileau, inadequaar voor de studie van de roman omdat ze een eenduidige relatie veronderstelt tussen het woord en het object dat het beschrijft. Die tweedimensionaliteit is te steriel en negeert de interactie van taal met taal, vindt Bakhtin. Dialogiciteit introduceert de derde talige dimensie: “The word, directed toward its object, enters a dialogically agitated and tension-filled environment of alien words, value judgements and accents, weaves in and out of complex interrelationships, merges with some, recoils from others, intersects yet with a third group.” (PDP, 276)

Bakhtin verzet zich tegen het puur referentiële in de structuralistische linguïstiek van de Saussure-traditie. Taal kan nooit dienen als een transparant doorgeefluik van betekenis. Ze draagt de sporen van de ideologieën en de sociale omgeving waarmee ze interageert. Elke “living utterance” neemt een unieke plaats in een specifieke context van tijd en ruimte in, hangt daaraan vast met “thousands

of living dialogical threads". (PDP, 276) Door die meerduidigheid te negeren, missen de structuralisten precies dat wat bepalend is voor de roman als genre, vindt Bakhtin: De roman brengt heel diverse stemmen bijeen van wie de woorden ingebed zitten in een netwerk van betekenissen en waarden van andere woorden en stemmen. Elke uiting dialogueert met eerdere uitingen van anderen. De auteur schrijft en de personages spreken in de context van anderen die hen voorafgingen of hen omringen. Taal verwijst inherent naar andere taal, neemt daaruit over of zet er zich tegen af, stemmen citeren, parodiëren en parafraseren. "We must deal with the life and behaviour of discourse in a contradictory and multi-linguaged world." (DiN, 275)

De implicaties zijn verregaand. Elk woord is een reactie, elke taaluiting en elk begrip van identiteit wordt dialogisch: de ander maakt er altijd deel van uit. "As a living, socio-ideological concrete thing, as heteroglot opinion, language, for the individual consciousness, lies on the borderline between oneself and the other. **The word in language is half someone else's.**" (DiN, 293 [eigen nadruk])¹⁸

In *The Formal Method in Literary Scholarship* (1928, een jaar voor Dostoevsky) kantte Bakhtin/Medvedev¹⁹ zich al tegen de manier waarop de Russisch-formalistische literatuurtheoretici de roman als kunstwerk isoleren van de ideologische *Umwelt*. Voor de formalisten is een kunstwerk als een gesloten geheel, een architectonische constructie waarvan de onderlinge verhoudingen moeten worden bestudeerd, onafhankelijk van het subjectieve (en dus socio-economische

¹⁸ Dialogiciteit lijkt de natuurlijke staat van elke taal. Toch acht Bakhtin in "Discourse in the Novel" ook een vorm van monologiciteit mogelijk. Hij beschrijft de roman door hem tegen het licht van de lyriek te houden. Intentionaliteit maakt het verschil tussen monologiciteit en dialogiciteit, stelt Bakhtin. Het woord heeft in zijn geschiedenis aan anderen toebehoord die het met hun intenties hebben beladen. Daardoor smaakt het woord naar de context waarin het heeft geleefd. "It becomes 'one's own' only when the speaker populates it with his own intention, his own accent, when he appropriates the word, adapting it to his own semantic and expressive intention." (DiN, 293) Dat is een moeilijk en gecompliceerd proces, beklemtoont Bakhtin. De dichter beheerst dat proces ten volle, hij moet erin slagen zijn taal in alle facetten te laten doordringen van zijn intenties, zodat hij zich de taal volledig kan toe-eigenen. "Each word must express the poet's meaning directly and without mediation; there must be no distance between the poet and his word." (DiN, 297 [cursiverend Bakhtin]) In de poëzie spreekt maar één stem. Die kan weliswaar veel diverse thema's in veel verschillende toonaarden aanraken, hints en associaties oproepen, verwijzen en zelfs andere taal citeren, maar alles staat onder de hegemonie van die ene stem. De dichter is pas dichter, zegt Bakhtin, "insofar as he accepts the idea of a unitary and singular language and a unitary, monologically sealed-off utterance." (DiN, 296) De dichter is een dogmatische centralist, zijn literair universum is ptolemeïsch, zijn taal en wereld vallen samen. Het dialogische concept staat centraal in Bakhtins opvattingen over de roman. Maar de reikwijdte van het concept toont dat Bakhtin de roman als veel meer dan een genre beschouwt. Zie verder in dit hoofdstuk.

¹⁹ Over het dispuut wie precies *The Formal Method in Literary Scholarship* schreef, Bakhtin, Medvedev dan wel allebei of samen met anderen uit de Bakhtin-cirkel, zie Wlad Godzich. (FMLS, viii) Katharina Clark en Michael Holquist argumenteren in hun biografie over Bakhtin dat Bakhtin de auteur is van de betwiste teksten (*The Formal Method in Literary Scholarship*, van/met Pavel Medvedev, en *Marxism and the Philosophy of Language and Freudianism: a Critical Sketch*, van/met Valentin Voloshinov).

en ideologische) bewustzijn van schrijver of lezer. (FMLS, 19, 45, 145) Maar de roman eindigt zo in een vacuüm, waarschuwt Bakhtin/Medvedev, hij raakt vervreemd van elke realiteit. "In doing so they [de formalisten] destroy all the connections essential to the work. They relate the work to something extrahistorical, something unchanged by man." (FMLS, 153) Een roman is zoals elk kunstwerk een communicatieproces. Wat hij betekent is afhankelijk van de manier waarop en de omstandigheden waarin de communicatie plaatsvindt. Een objectieve betekenis van een geobjectiveerd kunstwerk bestaat niet, "in real fact, the relationship between A [author] and R [reader] is constantly changing and generating, and itself changes in the communicative process".²⁰ (FMLS, 152)

Bakhtin kant zich tegen elke vorm van finalisering van betekenis. Een woord is nooit definitief uitgesproken, betekenis is nooit helemaal gedetermineerd of uitgeput. Taal en het talig kunstwerk bedt hij daarom stevig in in een niet-objectiveerbare context – het subjectieve bewustzijn (waar de formalisten het kunstwerk net wilden uit redden), de concrete situatie waar de eigen *ought* en *responsibility* tellen. Het pleidooi voor een sociologische poëtica (In *The Formal Method in Literary Scholarship*) verdedigt dezelfde visie als het pleidooi voor een dialogische poëtica (in *Problems of Dostoevsky's Poetics*), en voor een poëtica van heteroglossia (in "Discourse in the Novel"). Betekenis bestaat alleen in een context, taal trekt de wereld en de andere binnen.

Want mijn taal is niet alleen altijd de taal van de andere, ze bevat ook de wereldbeelden van de andere. Ze is beladen met synchrone en diachrone waarden en concepten. Ze is een bril om naar de wereld te kijken, ze bevat een "point of view".²¹ "Languages are philosophies", merkt Bakhtin op het einde van *Rabelais* terzijde op, "not abstract but concrete, social philosophies, penetrated by a system of values inseparable from living practice and class struggle". (RHW, 471) Taal is een repertoire van visualisering van de wereld, ze is fundamenteel ideologisch.

¹⁹ Zie Clark en Holquist, 1984: 146–170. Morson en Emerson zijn daarentegen in hun *Creation of a Prosaics* (101–119) erg kritisch over die argumentatie. Zij besluiten: "Voloshinov and Medvedev produced remarkable books about literature and language using Bakhtin's ideas. But the books as wholes, we suggest, are fundamentally alien to Bakhtin in their informing vision and in their very spirit. They are excellent books, but they are not Bakhtin's. They are highly sophisticated *monologizations* of Bakhtin's thought." (Morson en Emerson, 1990: 118) De schaarse gegevens die de voorbije jaren uit regionale archieven aan de oppervlakte kwamen, bewijzen dat Bakhtin zelf mythes creëerde en ronduit loog over zijn biografie. Dat zaait meer dan ooit twijfel over zijn auteurschap van de 'betwiste teksten'. (Hirschkop, 1998 en 2001)

²⁰ In zijn geschriften met Voloshinov werkte Bakhtin in de jaren twintig de aanzet voor een radicaal gecontextualiseerde linguïstiek verder uit, stelt Todorov in zijn analyse van Bakhtins *theory of the utterance*. (Todorov, 1984) Volgens die gecontextualiseerde linguïstiek wordt de betekenis van een *utterance* mee bepaald door haar niet-verbale constituenten, de situationele context, tijd en plaats, het onderwerp, en de personen tegen wie de *utterance* uitgesproken wordt.

²¹ Bakhtin herhaalt dit keer op keer in de verschillende poëtische teksten, bij voorbeeld in DiN 271, 284, 287, 291, 293, 299, 333, 411, 412, enzovoort of PDP 47, of FMLS 70, 134.

Bakhtin vat die ideologische beladenheid radicaal op. “We are taking language not as a system of abstract grammatical categories, but rather language conceived as ideologically saturated, language as a world view, even as a concrete opinion, ensuring a *maximum* of mutual understanding in all spheres of ideological life.” (DiN, 271 [cursivering Bakhtin]) De arena waar dat wederzijdse begrip door de uitwisseling van talen en wereldbeelden bij uitstek moet regeren, is de roman.

In Bakhtins poëtica wordt de roman een arena voor epistemologische confrontatie. Meer dan enig ander genre schetst de roman een realistisch portret van de wereld: Subjecten zijn geen autonome, afgesloten entiteiten, ze interageren, vullen elkaar aan, bouwen elkaar op. Objecten zijn niet eenduidig gegeven. Hun identiteit krijgt pas vorm via de conceptuele horizonten van het subject. Dialogisch omgaan met het/de andere betekent het vertalen van het/de andere en zijn/haar taal, “an overcoming of its otherness – an otherness that is only contingent, external, illusory”. (DiN, 365) Strijd tussen talen en elkaar contesterende wereldbeelden is onafwendbaar. Sterke discoursen grijpen de macht over zwakke door hen te appropriëren en te parodiëren. Representeren of gerepresenteerd worden maakt het verschil tussen betekenis geven of een betekenis krijgen. Spreken wordt een levensbelangrijke handeling. De held uit de roman is “first, foremost and always a speaking human being”. (DiN, 332) Hij uit zich niet meer met daden, zoals de epische held dat deed, maar met taal. Hij draagt denkbeelden uit, wordt een ideoloog, “and his words are always *ideologemes*. A particular language in a novel is always a particular way of viewing the world, one that strives for social significance.” (DiN, 333) De plot ordent verschillen en contradicties die voor sociale en ideologische dialogen staan. Zo creëert de roman zijn ideologische rijkdom.

De held van de echte dialogische roman is zich bewust van de ideologische rol die hij in het talige universum van de roman speelt. *Dostoevsky* was in het oordeel van Bakhtin de ware polyfonische schrijver omdat hij ideologisch zelfbewuste helden opvoerde. Zulke helden worden “*pure voice*”, (PDP, 53 [cursivering Bakhtin]) ze geven zichzelf met hun eigen woorden vorm, met hun eigen discours over zichzelf en over de wereld. “Dostoevsky’s hero is not an objectified image but an autonomous discourse, *pure voice*; we do not see him, we hear him.” (PDP, 53 [cursivering Bakhtin]) Door hun eigen bewustzijn worden ze op hun beurt “a particular point of view on the world and on oneself, as the position enabling a person to interpret and evaluate his own self and his surrounding reality”. (PDP, 47 [cursivering Bakhtin]) Ze verwerven met andere woorden talig en cognitief zelfbewustzijn. De romanheld wordt volledig geëmancipeerd, hij krijgt het volle zelfbeschikkingsrecht, en hij wordt zich bewust over hoe hij de realiteit

visualiseert en representeert. De polyfonische roman groeit zo uit tot een constellatie van zwaartekrachten die de realiteit in hun invloedssfeer trekken. "Not only the reality of the hero himself, but even the external world and the everyday life surrounding him are drawn into the process of self-awareness, are transferred from the author's to the hero's field of vision." (PDP, 49) Bakhtin spreekt over een "small-scale Copernican revolution" (PDP, 49) in de romans van Dostojevski: De auteur verliest zijn auctoriële macht over de talen en wereldbeelden in de roman. De romanhelden worden vrije en onafhankelijke cognitieve subjecten, ze ontwikkelen een "all-devouring consciousness" (PDP, 49) waardoor ze elk met hun taal hun realiteit vorm kunnen geven. "Dostoevsky thought not in thoughts, but in points of view, in consciousnesses, in voices [...]" (93) Zijn polyfonische roman is, samengevat, "[a] plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices [...], a plurality of consciousness, with equal rights and each with its own world". (PDP, 6 [cursivering Bakhtin])

Talen zijn ideologieën, personages zijn ideologen. Maar in de poëtica van Bakhtin staan beide in de schaduw van de belangrijkste organiserende categorie, het genre. Genre is niet zomaar een hoger niveau. Bakhtin denkt in genres. Ze spelen een cruciale rol in zijn oeuvre en vormen de kern waarrond hij zijn poëtica opbouwt. Hij ontleedt de roman vanuit een generisch perspectief en plaatst hem in de context van een generische evolutie. Literaire betekenis is altijd generische betekenis. Evoluties als carnavalisering of parodiëring en de ontwikkeling van een metabewustzijn zijn exemplarisch voor een evolutie die verder reikt dan Rabelais, Goethe of Dostojevski. Zij zijn revolutionair omdat ze een generische omwenteling hebben aangestoken en een genre intern hebben vernieuwd. Een genre vernieuwen betekent de perceptie van de realiteit vernieuwen.

Een genre is dan ook geen formele en normeerbare categorie, geen collectie van regels en voorschriften, thema's of conventies, net zo min als een collectie van filosofische premissen. "Taking genre not in its formalistic sense", schrijft Bakhtin terzijde in *Epic and the Novel*, "but as a zone and a field of valorized perception, as a mode for representing the world". (E&N, 28 [eigen nadruk]) Zoals Todorov en Bennett (zie Keunen, 2000) beschouwt Bakhtin vooral genres als cognitieve paradigma's. Elk genre heeft een eigen methode en manier om een deel van de realiteit te visualiseren. Meer nog, stelt Bakhtin/Medvedev in *The Formal Method in Literary Scholarship*, elk genre is "a complex system of means and methods for the conscious control and finalization of reality". (FMLS, 133)

Een genre is een ervaringswereld, het ontstaat niet uit theoretische reflectie maar uit een omgang met de realiteit, het ontstaat uit ervaring en tegelijkertijd structureert het ervaring. Genre verenigt Bakhtins dualisme van praxis en

reflectie, van *world* en *word*. “Genres convey a vision of the world not by explicating a set of propositions but by developing concrete examples”, interpreteren Morson en Emerson. (Morson en Emerson, 1990: 282) Genres zijn dus geen loutere vorm, evenmin een ideologie, maar een “form-shaping ideology”, omschrijven Morson en Emerson het met een neologisme dat ze van Bakhtin hebben geleend – “a specific kind of creative activity embodying a specific sense of experience”. (Morson en Emerson, 1990: 283)

The Formal Method in Literary Scholarship zet uiteen hoe een genre die ervaring accumuleert en vorm kan geven. Hoewel de realiteit alleen geconceptualiseerd kan worden via taal, en er buiten taal geen bewustzijn over de wereld mogelijk is, is het niet taal in de enge linguïstische zin die cognitie vorm geeft. “It is the forms of the utterance, not the forms of language, that play the most important role in consciousness and the comprehension of reality.” (FMLS, 133) Een *utterance* is geen zuiver linguïstisch begrip, want hoewel er linguïstische bouwstenen zoals woorden en zinnen nodig zijn om een *utterance* te vormen, geven die geen betekenis. Bakhtin/Medvedev zoekt betekenis in een *thematic unity*, een innerlijke oriëntatie. “Theme always transcends language. [...] It is the whole utterance as speech performance that is directed at the theme, not the separate word, sentence, or period.” (FMLS, 132)

Wat het thema is, wordt grotendeels door het genre bepaald, stelt Bakhtin/Medvedev. “[I]t becomes clear that the genre forms [...] essentially determine the theme. It is not the sentence, the period, or their aggregate that implement the theme, but the novella, the novel, the lyric, the fairy tale.” (FMLS, 132) Samengevat: we denken en conceptualiseren in *utterances*, en het zijn de genres die de *utterances* volgens een thematische eenheid organiseren. (FMLS, 134)

Genres hebben volgens Bakhtin/Medvedev een erg verstrekkende invloed: het menselijk bewustzijn bezit een reeks van innerlijke genres. Die genres sturen hoe we de realiteit zien en concipiëren, en hoe we ze weergeven. “In real fact seeing and representing merge. New means of representation force us to see new aspects of visible reality.” (FMLS, 134) Genres groeien uit ervaring, ze zijn de neerslag van een praktische omgang met de realiteit. Nieuwe genres ontstaan uit de nood om de realiteit op een nieuwe manier te ervaren. “Genre appraises reality and reality clarifies genre.” (FMLS, 136) Een auteur die een roman wil schrijven, moet de realiteit leren zien met de ogen van het genre, en die generische blik zal hem een uniek inzicht geven. (FMLS, 134) Hij zal er een aspect van de realiteit door zien dat hij zonder de romanblik niet had gezien. Het genre openbaart dus de realiteit. En de roman leert zien wat hij weergeeft. Als lachend genre reveleert de roman een fundamenteel niet-ernstig aspect van de wereld.

3 • De roman als lachend genre

In Bakhtins “aesthetics of verbal art” (Bakhtin verwierp de term ‘poëtica’, Zylko, 1990: 65) is de roman niet zomaar een genre, een toevallige, volgende stap in de generische evolutie. Vaak lijkt het er bij Bakhtin op dat de roman het enig overgebleven relevante genre is dat alle andere genres in zijn invloedssfeer heeft getrokken. De roman geeft de accuraatste representatie van het moderne menselijk denken, en is als genre het best aangepast aan de veelzijdige en voortdurend veranderende realiteit en aan de mogelijkheden en beperkingen van de menselijke cognitie. In de meest enthousiaste beschrijvingen van “Epic and Novel” verschijnt de roman als een supergenre, een alles overwinnende picareske held die solt met oudere, verouderd geworden genres.

De roman staat niet op gelijke voet met epiek of lyriek, maar is geëvolueerd tot een metagenre dat de andere kan herbergen en opslokken. Hij hertaalt hun betekenis en herformuleert hun artistieke en cognitieve paradigma's. De opgenomen genres verliezen hun unieke *point of view* en draaien voortaan mee in het romanuniversum, als onderdeel van een dominante constellatie. Er is geen ontkomen aan het imperialisme van de roman. Andere genres worden gromaniseerd: “In an era when the novel reigns supreme, almost all the remaining genres are to a greater or lesser extent ‘novelized’: drama (for example Ibsen, Hauptmann, the whole of Naturalist drama), epic poetry (for example *Childe Harold* and especially Byron's *Don Juan*), even lyric poetry (as an extreme example, Heine's lyrical verse).” (E&N, 5–6) Of, als genres dan toch weerstand bieden, dan worden ze door de invloed van de roman een cliché van zichzelf. “In general any strict adherence to a genre begins to feel like a stylization, a stylization taken to the point of parody, despite the artistic intent of the novelist.” (E&N, 6)

De klassieke, geïntegreerde poëtica's, zoals die van Aristoteles, die een stabiel raamwerk biedt voor drama en epiek, hebben last met de roman omdat ze die roman niet kunnen beschrijven op dezelfde manier als andere genres, stelt Bakhtin. Het is onbegonnen om een lijst op te stellen van kenmerken waaraan de roman zou voldoen. Poëtische handboeken vatten genres op als rigide, als een vaste en omschrijfbaar essentiële waarop variaties mogelijk zijn. Maar zo'n functionele definitie, een formule van vastgelegde generische kenmerken heeft, in Bakhtins visie, voor de roman geen zin. De roman is geen voltooid genre, maar integendeel het meest fluïde van alle genres. Hij evolueert onophoudelijk, vernieuwt zichzelf, evalueert zichzelf kritisch. Een beschrijving van het roman-genre kan daarom geen essentialia vooropstellen; ze moet de capaciteit tot transformatie en zelfkritiek weergeven.

Drie karakteristieken onderscheiden de roman van andere genres, stelt Bakhtin in "Epic and Novel", – zonder ze verder systematisch uit te werken: "(1) Its stylistic three-dimensionality, which is linked with the multi-linguaged consciousness realized in the novel; (2) the radical change it effects in the temporal coordinates of the literary image, (3) the new zone opened by the novel for structuring literary images, namely, the zone of maximal contact with the present (with contemporary reality) in all its openendedness." (E&N, 11) De drie komen onder verschillende gedaanten terug in mijn verdere bespreking.

De roman zoals Bakhtin hem opvat, laat zich dus niet in een traditionele generische definitie vatten. Daarbovenop komt nog een tweede methodologische waarschuwing. Zoals met 'lach', bedoelt Bakhtin ook met 'roman' niet overal hetzelfde. In "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" laat Bakhtin de geschiedenis van de roman in de zesde eeuw voor Christus beginnen. Daar oordeelt hij op basis van chronotopie. *Ephesiaca* van Xenophon (87), *De gouden ezel* van Apuleius (111) en *Consolatio* van Cicero (144) bestempelt hij als romans – ze zijn respectievelijk een voorbeeld van "the Greek romance", "the adventure novel of everyday life" en "ancient biography and autobiography". In *Problems of Dostoevsky's Poetics* bestempelt hij de socratische dialogen als voorloper van de roman. Hij oordeelt dan op basis van dialogiciteit. Nog in *Problems of Dostoevsky's Poetics* stelt hij dat de menippeaanse satire en de serio-komische genres aan de basis van de roman liggen. Dan oordeelt hij op basis van carnavalisering.

De roman bevat hoge en lage genres, literair en niet-literair proza. Bakhtin beschrijft de roman soms meer als een attitude dan als een genre, als een epistemologisch paradigma (waardoor carnavaleske of parodiërende rituelen een aspect van *novelness* kunnen bevatten), als een wijze van taalgebruik en als een stilisering ("a stylization") (waardoor ook epiek of lyriek een graad van *novelness* bevatten). Maar in *Problems of Dostoevsky's Poetics* hanteert Bakhtin daarnaast ook een heel strikt begrip van wat een roman is, en creëert hij soms de indruk dat alleen de waarlijk polyfonische roman, waarvan Dostojevski de eerste echte beoefenaar was, echt het predikaat roman verdient. In tegenstelling tot de "fundamentally *monologic* (homophonic) European novel" (PDP, 8) realiseert alleen de polyfonische roman de rijke dialogische mogelijkheden van het genre.

Bij gebrek aan definitie voor *de hele romankunst* pretenderen Bakhtins beweringen niet op te gaan voor alle romans. Bakhtin toont zich in zijn hele oeuvre enkel geïnteresseerd in die stromingen in de westerse roman- geschiedenis die het genre uitrekken en vernieuwen; die stromingen die het meest de stilistische driedimensionaliteit en de meertaligheid stimuleren, de nieuwsgierigheid en *openendedness*. Het proza dat de erfgenaam is van wat hij soms de menippeaanse

traditie noemt, dan weer bestempelt als de carnavaleske, of seriokomische traditie. Maar welke naam het ook draagt, dat proza moet altijd “double-voiced and double-languaged” (DiN, 371) zijn. Alleen ambigu proza kan aanspraak maken op het label *romanproza*.

Realisme is wat voor Bakhtin het wezen van de roman bepaalt. Meer dan enig ander genre is de roman erop toegespitst om de realiteit te beschrijven en vorm te geven. Die realiteit is vooral een menselijke en sociale realiteit. Ze is veelzijdig, diffuus, verspreid, mobiel en open. De roman probeert die veelzijdigheid en ongedetermineerdheid niet alleen in zijn plot weer te geven, maar ook in zijn vorm te incorporeren: in zijn taal en in wie die taal spreekt en beheerst – wie van de personages, verteller, schrijver, citerende en geciteerde instantie welke woorden betekenis geeft. De roman is daartoe volledig gericht op ervaring, op kennis en op praktijk. Hij is voortdurend uit op onderzoek in de levende en voor handen zijnde realiteit. Die zucht naar epistemologie kenmerkt de roman als genre, meldt Bakhtin: “When the novel becomes the dominant genre, epistemology becomes the dominant discipline.” (E&N, 15)

De roman streeft geen pure mimeze na, de realiteit die hij beschrijft is een talige realiteit, zoals Wayne C. Booth in de inleiding tot *Dostoevsky* vaststelt: “Bakhtin is not a naive representationalist, but he never leaves any doubt that for him the languages employed in fictions are to be judged as they succeed or fail representing our ‘linguistic’ life in its highest forms.” (PDP, xxvi)

De roman zit de wispelturige realiteit dichter op de hielen dan enig ander genre dankzij de meertaligheid van de heteroglossia, de interrelaties van betekenissen die ontstaan in het dialogisme en de chronotopische waarde van het dialogische proza (die epistemische aspecten van de roman die ik hierboven uiteenzette). “The novel [...] reflects more deeply, more essentially, more sensitively and rapidly, reality itself in the process of its unfolding.” (E&N, 7)

De roman is alles wat een monologische epistemologie niet is. Monologische kennis veronderstelt een identische taal, een taal die een volledige controle heeft over haar betekenis. Die taal is autoritair, vertegenwoordigt één welomlijnd standpunt, refereert altijd aan zichzelf en is exhaustief. Dat is een ptolemeïsche taal, stelt Bakhtin in een andere sterrenkundige metafoor, een strak gecentreerd universum dat gesloten is en met een tautologische zelfbevestiging zichzelf als maatstaf neemt. De ptolemeïsche taal stelt Bakhtin tegenover de galileïsche perceptie van taal in de roman, “that denies the absolutism of a single and unitary language – that is, that refuses to acknowledge its own language as the sole verbal and semantic center of the ideological world”. (DiN, 366) De monologische, ptolemeïsche taal is die van de epiek en de lyriek. Ze veronderstelt een houding van afstand, eerbied en respect. Kennis en wereldbeelden worden overgeleverd,

autoriteit is de norm voor geldige kennis. Het is een wereld die gekenmerkt wordt door “[t]he absolute hegemony of myth over language as well as the hegemony of language over the perception and conceptualization of reality”. (DiN, 369)

Nuance, twijfel of ambiguïteit zijn de canonicke taal vreemd. Ze is exclusief en laat geen openheid voor verschil, ze is direct en geobjectiveerd, uniek en adequaat, en definitief voltooid. Ze is de taal van het verleden. Ze is tegengesteld aan alle kenmerken die in het vorige hoofdstuk over de lach aan bod kwamen, en kan dus zonder twijfel als een bitter ernstige taal bestempeld worden.

De roman breekt met die exclusief ernstige blik, en voltrekt die breuk met de lach. Zowel expliciet als impliciet, direct als indirect, tekent Bakhtin de roman uit als een lachend genre dat met parodie de tautologie van de monologische taal ondergraaft, dat schertsend genres tegen elkaar opzet en dat met dialogiciteit en stilisering alle zekerheden van taal onderuithaalt.

De moderne roman heeft drie voorouders, stelt Bakhtin. Het retorische, het carnavaleske en het epische. (PDP, 109) De evolutie van de verhoudingen tussen die drie voorouders tekent het beste Bakhtins historische romanpoëtica: het retorische en het epische dolven het onderspit. Het carnavaleske heeft de epische afstand gebroken, (zie E&N) en heeft de retorische conventies en het beeld dat zij van het individu schetsten onderuit gehaald. (zie FTCN) Het carnavalese bewerkstelligde zo het moderne realisme van de roman.

Met de lach als wapen heeft de roman dus drie *revoluties* voltrokken, zo systematiseer ik het gedifferentieerde denken van Bakhtin: De eerste is een talige en formele revolutie. De roman is een zelfbewust genre waarin taal de representatie wordt van taal. Elke taal wordt daardoor meertalig en meerstemmig. De lach – vooral onder de gedaante van parodie – stimuleert in de roman een kritisch zelfbewustzijn op het niveau van de taal. Datzelfde gaat op voor genre; generische codes worden gerecupereerd en in een nieuwe constellatie heringezet tussen andere genres waar ze ontdaan zijn van hun zelfevidentie. Daardoor ontstaat ook een generisch zelfbewustzijn. De tweede is de lichamelijke en carnavaleske revolutie die de roman in de richting van het moderne realisme stuwt. De lach ontrafelt het voltooide verleden, het allegorische en het abstracte en stelt er het reële, het actuele en het concrete voor in de plaats. Het carnavaleske is kritisch en oneerbiedig ten opzichte van epische autoriteit. De realiteit krijgt op een directere manier vorm, tijd en ruimte worden lichamelijk ervaren. De roman is het genre van het experiment en is het product van de moderne epistemologie, de houding van direct contact met de realiteit, van het besef van het contemporaine. Hij is het genre van het hier en het nu.

De derde is een filosofische revolutie die, voortbouwend op die metarepresentatie, correspondentie tussen taal en wereld vervangt door ambiguïteit. Taal kan in de

roman niet eenduidig zijn. De zekerheid over de referentialiteit van taal maakt plaats voor het relativerende besef dat betekenis contingent is. Het gaat om een “radical revolution in the destinies of human discourse”, jubelt Bakhtin, (DiN, 367) om de bevrijding uit het semantisch totalitarisme: “the fundamental liberation of cultural-semantic and emotional intentions from the hegemony of a single and unitary language, and consequently the simultaneous loss of a feeling for language as myth.” (DiN, 367) “[A] certain linguistic homelessness” (DiN, 367) typeert de roman.

De roman lacht *vis-à-vis* de realiteit (door zijn ongedetermineerdheid, semantische openheid, het levende contact met het openeindige, zijn voeling met de evoluerende actualiteit); en hij lacht *vis-à-vis* andere genres (hij *romaniseert* ze, dialogiseert andere genres en haalt ze uit hun starheid en formalisme, doordringt ze met lach, ironie, humor, autoparodie). “[C]arnivalization constantly assisted in the destruction of all barriers between genres, between self-enclosed systems of thought, between various styles, etc.; it destroyed any attempt on the part of genres and styles to isolate themselves or ignore one another; it brought closer what was distant and united what had been sundered. This has been the great function of carnivalization in the history of literature.” (PDP, 134–135) Ik breng deze *revoluties* terug ter sprake wanneer ik parodie omschrijf.

Hoewel niet zo systematisch, schrijft Bakhtin nadrukkelijk over de rol van de lach in de genese van de roman. Des te merkwaardiger is het daarom dat belangrijk kritisch werk uit de Bakhtinstudie zo licht heen gaat over de rol die de lach speelt in Bakhtins poëtica. Eerder al wees ik erop dat Morson en Emerson het carnavaleske als *genre-shaping ideology* (op betwistbare gronden) afwijzen als integraal utopisch, tegengesteld aan dialogiciteit en als de verering van “unremitting skepticism”. (Morson en Emerson, 1990: 94) Michael Holquist neemt in zijn monografie over het dialogisme (*Dialogism. Bakhtin and His World* (1994)) het woord *laughter* niet eens op in zijn trefwoordenregister. Aan de relatie tussen *carnival* en *novelness* besteedt hij anderhalve bladzijde. Essays over het carnavaleske maken dan weer slechts spaarzaam (en moeizaam) de overstap naar de roman.

Uit de talloze verklaringen die daarvoor kunnen worden aangedragen, lijkt mij onbegrip tegenover de lach een van de meest plausibele. Het blijkt voor de meeste theoretici bijzonder moeilijk om de band te leggen tussen dialogiciteit en carnavaleske – ook trouwens in de Russische Bakhtinstudie. (zie Emerson, 2000: 162–206) Op vele vlakken zijn ze inderdaad tegengesteld; de communale drift van het mythische carnaval tegen het respect en de individuele toe-eigening van de dialoog; de destructie van taal in de groteske lichamelijke tegenover het talige begrip van de dialoog; het fysieke van het ongedifferentieerd groteske tegen de

precieze gesitueerdheid van de dialoog. Maar het andere gezicht van het carnavaleske, het moderne gezicht van de parodie bedrijvende clown en *fool*, blijkt juist een van de aanstekers van de dialogiciteit, zoals ik verderop wil aantonen. Deze veel minder plastische lach blijft meestal buiten het beeld van de kritiek, terwijl juist die lach niet lijdt onder de utopieën die Bakhtin ook wel onderkende in zijn groteske carnavaleske lach. Ik veronderstel dat het gebrek aan een kritisch jargon over de lach (en dus een inzicht in het potentieel van de lach) het begrip parten speelt. Daardoor wordt het carnavaleske ofwel afgewezen als utopisch en tegenstrijdig, of het wordt alleen in zijn eigen jargon besproken – en bekrachtigd of ontkracht met historische studies die de basispremissen delen. Verschillende theorieën die in het eerste hoofdstuk aan bod kwamen, kunnen de epistemologische kracht van die parodistische lach wel beter duiden.

4•De vormscheppende kracht van de lach

Wat is nu precies het lachwekkende in de roman als genre? Zowel in *Problems of Dostoevsky's Poetics* als in de literatuurhistorische essays van *The Dialogic Imagination* werkt Bakhtin een theorie uit van de lach en van het carnavaleske die zich toespitst op formele functies. De lach wordt een instrument dat identiteit op alle fronten doorbreekt: door te stiliseren, te parodiëren en op die manier zowel weer te geven als te transformeren. Lachende taal reflecteert andere taal en is zich bewust over die reflecterende werking. De lach creëert een “exotopisch” bewustzijn: een bewustzijn van meervoudige vorm.

Bakhtin denkt hier niet meer aan de carnavaleske lach als historische praxis zoals in Rabelais, noch aan de literaire vertaling van die lach in specifieke plot-elementen, beelden en situaties. Poëticaal werkt de lachende attitude op een fundamenteeler niveau: als vormprincipe en epistemologisch kader. Hij is een attitude die het begrip van de realiteit stuurt, hij geeft een visie aan en wordt, net als een genre, wat Morson en Emerson een “form-shaping ideology” noemen: “Laughter is a specific aesthetic relationship to reality, but not one that can be translated into logical language, that is, it is a specific means for artistically visualizing and comprehending reality and, consequently, a specific means for structuring an artistic image, plot, or genre. Enormous creative, and therefore genre-shaping, power was possessed by ambivalent carnivalistic laughter.” (PDP, 164)

Deze lach is geen synoniem van het incidenteel komische, of het grappige dat een verder ernstig relaas van de werkelijkheid kruidt. “Carnivalization is not an external and immobile scheme which is imposed upon ready-made content; it is, rather, an extraordinarily flexible form of artistic visualization, a peculiar sort of

heuristic principle making possible the discovery of new and as yet unseen things.” (PDP, 166) Bakhtin beschouwt de lach dus als een vormprincipe dat de interpretatie stuurt, de perceptie kleurt en een richting geeft aan epistemologie. De lach is een artistieke zoekrobot, hij ontdekt aspecten van de realiteit die de ernst nog niet had gezien. Daarmee huldigt Bakhtin wat ik in het eerste hoofdstuk de *uitdagende conceptie van de lach* heb genoemd, in tegenstelling tot de *beperkte*, die de lach in de traditie van de komische bourgeoisliteratuur als een tijdelijke (irrationele) uitbarsting beschouwt van de heersende orde. De uitdagende lach is een *agent provocateur* die aan de zijde van de realiteit tegen allerlei *valse* want eenzijdig ernstige voorstellingen ervan vecht. Openheid en verschil maken de creatieve kern van die lach uit. De lach reveleert de irreduceerbare incongruentie, het chaotische en tegenstrijdige. Hij kan verandering en transitie vatten, de ambiguïteit en ambivalentie van de realiteit, hij bevestigt de dingen in hun veranderlijkheid.

Met de lach als *form-shaping ideology* beschrijft Bakhtin een ingrijpende lach. De lach van de roman heeft iets baudelairiaans kwaadaardigs. Hij is de vijand is van de volmaaktheid en gelukkige perfectie, van het mythische leven, vruchtbaarheid, onschuld en puurheid. Hij ontkracht noodzakelijkheid, dwingendheid en tragiek door de ernst ervan te viseren. De lach van de roman ondermijnt het perfecte verleden van de epische wereld, de zelfgenoegzaamheid van de lyrische. Hij staat in dienst van een vorm die recht probeert te doen aan de onordenbare veelheid en de slordigheid van het bestaan. Hij kort afstand in, vestigt de aandacht op het voor handen zijnde, op de onmiddellijke, levende realiteit. Dat is de essentie van die *genre-shaping power* van de lach en de kristallisatie ervan in wat Bakhtin de carnavaleske roman noemt. In die roman is chaos de norm. Hij is – om bij Bakhtins sterrenkundige beeldspraak te blijven – een talig zonnestelsel zonder organiserend middelpunt. Daarom is hij zo realistisch.

De gecarnavaliseerde roman hoeft dan ook allerm minst een billenkletser te zijn. Carnavalisering toont nog weinig verwantschap met het grappige. In het vierde hoofdstuk van het Dostojevskiboek definieert Bakhtin de literaire carnavalisering als een vorm van *reduced laughter*: “We see, as it were, the track left by laughter in the structure of represented reality, but the laughter itself we do not hear.” (PDP, 164) In de socratische dialogen van Plato, bij voorbeeld, die Bakhtin in *Problems of Dostoevsky’s Poetics* aan de basis van de dialogische traditie ziet, blijft de lach resoneren in de structuur van het beeld van de belangrijkste held (Socrates), in de middelen waarmee de dialoog op gang blijft, en vooral in de authentieke dialogiciteit van die dialoog – “immersing thought itself in the joyful relativity of evolving existence and not permitting it to congeal in abstract dogmatic

(monologic) ossification". (PDP, 164) In het oeuvre van Dostojevski zijn allereerste vormen van carnavalisering dan weer wel duidelijk aan de oppervlakte aanwezig in "Bobok" en "The Dream of a Ridiculous Man", uit Dostojevski's tweede periode, met fantastische plots, het profaan maken, schandaalscènes, dromen en parodieën. Maar in zijn vijf mature romans is de carnavaleske dieper in de structuur van de roman geïnfiltreerd. Het uiterlijke komische vertoon is "muffled and reduced almost to the minimum". (PDP, 164)

Niettemin aarzelt Bakhtin niet om het hele oeuvre van Dostojevski als gecarnavaliseerd te bestempelen. Carnavalisering sluit helemaal niet uit dat in het werk sombere kleuren voorkomen, maar somberheid is niet het laatste woord. Ook de ironie en humor uit de 18de- en 19de-eeuwse literatuur zijn voorbeelden van dergelijke carnavalisering.

Deze carnavaleske wordt, zoals bij Rabelais, artistiek gevoed door ambivalentie: "This laughter could grasp and comprehend a phenomenon in the process of change and transition, it could fix in a phenomenon both poles of its evolution in their uninterrupted and creative renewing changeability: in death birth is foreseen and in birth death, in victory defeat and in defeat victory, in crowning a decrowning. Carnival laughter does not permit a single one of these aspects to be absolutized or to congeal in one-sided seriousness." (PDP, 164) Het is een zin die zo uit *Rabelais and His World* had kunnen komen, maar die in *Problems of Dostoevsky's Poetics* de lach verbindt met dialogiciteit en de *openendedness* van de roman. Door de lach is er in de dialogische roman nooit een *conclusive conclusion* (PDP, 165) mogelijk, een laatste woord, een definitief standpunt, een versie zonder ambiguïteit. "[N]othing conclusive has yet taken place in the world, the ultimate word of the world and about the world had not yet been spoken, the world is open and free, everything is still in the future and will always be in the future." (PDP, 166 [cursivering Bakhtin])

In het tijdperk van de roman bestaat er niet één taal meer die de wereld kan beschrijven zoals hij werkelijk is. De roman breekt de mythische eenheid van *word* en *world* open, reveleert dat taal altijd een ideologische betekenis heeft en dat elke beschrijving daarom voorwaardelijk en relatief is, en gebonden aan het subject/personage dat de beschrijving geeft. "Language (or more precisely, languages) will itself become an artistically complete image of a characteristic human way of sensing and seeing the world. Language, no longer conceived as a sacrosanct and solitary embodiment of meaning and truth, becomes merely one of many possible ways to hypothesize meaning." (DiN, 370) De roman onthult een caleidoscopisch beeld van de wereld, hij groeit uit tot een grote encyclopedische collectie van stijlen, genres en talen die staan voor evenveel verschillende werelden. De roman is er zich van bewust dat alternatieve beschrijvingen moge-

lijk zijn, laat beschrijvingen daarom zelfbewust interageren en strijden. “A distance arose between language and reality that was to prove an indispensable condition for authentically realistic forms of discourse.” (PND, 60)

Het is markant dat Bakhtin teruggrijpt naar formuleringen van de ambivalentie van het Rabelaisiaanse carnavaleske om de ambivalentie van poëtische *openendedness* te kunnen onderbouwen. Bij de beschrijving van de kenmerken van de gecarnavaliseerde literatuur in het vierde hoofdstuk van *Dostoevsky* beschrijft hij die ambivalentie helemaal overeenkomstig als “the ritual of crowning/decrowning”, (PDP, 126) gebruikt hij de *Rabelais*-clichés van “thousands of years”, “joyful relativity” en “renew themselves”, en hij gaat zelfs even opnieuw de mythische toer op. (“Carnival is past millennia’s way of sensing the world as one great communal performance.” (PDP, 160)) Hoewel hij de *form-shaping ideology* en *genre-shaping power* van de lach lucide omschrijft, blijkt Bakhtin geen ander idioom te hebben om hun artistieke kracht te verklaren. Hoe sterk dat carnavaleske idioom op zich ook is, het gebrek aan expliciete alternatieve verklaringen is ongetwijfeld een van de zwakste plekken van Bakhtins theorie van de lach. De epistemologische analyse van de lach uit het eerste hoofdstuk heeft wel zo’n alternatief idioom opgeleverd waarmee ik die andere belangrijke tendens in Bakhtins carnavaleske lach heb uitgelicht. Ik denk dat dit idioom toelaat om het carnavaleske te ontdoen van zijn hysterische en extatische trekken, en dat het er de volle analytische en intellectuele rijkdom van kan demonstreren. Ik kom hierop terug bij de bespreking van parodie in hoofdstuk drie.

5•Kritisch citeren

De lach heeft de roman volgens Bakhtin zijn open en ongefinaalseerde vorm gegeven omdat de lach de drijvende kracht is achter de twee pijlers van de Bakhtiniaanse poëtica: dialogiciteit en heteroglossia. De lach is in mijn lezing van de essays “Discourse in the Novel”, “From the Prehistory of Novelistic Discourse” en “Epic and Novel” de katalysator voor zowel dialogiciteit als heteroglossia, omdat de lach een primaire vorm van kritisch citeren en weergeven inhoudt. Eerst dialogiciteit: De lach is een van de oudste en oorspronkelijkste manieren om taal weer te geven, om het directe woord van anderen tot object te maken en voor te stellen, schrijft Bakhtin in “From the Prehistory of Novelistic Discourse”. “One of the most ancient and widespread forms for representing the direct word of another is parody.” (PND, 51)

De roman onderscheidt zich van andere genres doordat het woord in de roman ontdubbeld is, en zowel representatie als een object van representatie geworden is. De auteur gaat een echte dialoog aan met de *andere taal* die hij weergeeft, hij weerlegt ze, bevestigt ze, polemiseert ermee, luistert ze af, stelt ze in vraag, maakt ze belachelijk, parodieert ze. Andere genres beschrijven en drukken direct en zonder bemiddeling uit. Maar in de roman “every direct word – epic, lyric, strictly dramatic – is to a greater or lesser degree made into an object, the word itself becomes a bounded image, one that quite often appears ridiculous in this framed condition”. (PND, 49–50)

Lang niet elke vorm van weergave van taal is parodistisch, maar niettemin heeft veel weergave een parodistische ondertoon. Dat is het gevolg van een oude parodistische traditie, stelt Bakhtin. “The most ancient forms for representing language were organized by laughter – these were originally nothing more than the ridiculing of another’s language and another’s direct discourse.” (PND, 50) In de oudheid hadden alle genres hun parodistische tegenhanger (geparodieerde gedichten, tragedies, juridische toespraken); er bestond een uitgebreide wereld van heterogene parodiërende-travesterende vormen; alle genres van de *spoudogeloion* of het seriokomische, (E&N, 21) de menippeaanse satire en de socratische dialogen; het saterstuk of zogeheten vierde drama was een onmisbare conclusie van de tragische trilogieën; *phallophors* (figuren die in religieuze processies phalloi droegen en obscene grappen maakten) en *deikelists* (acteurs gespecialiseerd in burlesken) travesteerden mythen en de geleerde taal van doctors en rechtsgeleerden. (PND, 55–59)

Die lachende attitude effende het pad voor de oneerbiedige houding van de roman met zijn polyglossia en zijn *interanimation* van talen. (PND, 51) “It was Rome that taught European culture how to laugh and ridicule.” (PND, 58) Maar vooral maakte die lachende attitude taal tot het centrale onderwerp, “language itself, which everywhere serves as a means of direct expression, becomes in this new context the image of language, the image of the direct word”. (PND, 59) De lach leidt met andere woorden tot *stiliseren*, de dialoog van taal met taal en de reflectie van taal over taal, die bij voorbeeld in de vroegere renaissancecontext, waarin nieuwe volkstalen stoeiden met het verstokte en gesacraliseerde Latijn, kon uitmonden in een “linguistic Saturnalia – *lingua sacra pileata*”. (PND, 77 [cursivering Bakhtin])

Parodie, net zoals elke vorm van ironie of travestie, brengt altijd twee talen en stijlen samen en laat de geparodieerde taal interfereren met de parodiërende. Ook al is de parodie altijd bevooroordeeld in één richting, ze laat met de twee talen twee standpunten en twee subjecten samenkomen, ze creëert een hybride en dus een vorm van gedialogiseerde taal. (PND, 76) In “From the Prehistory of Novelistic Discourse” komt Bakhtin tot dezelfde conclusie die hij in *Problems of*

Dostoevsky's Poetics trok: dat dialogiciteit au fond een vorm van reduced laughter is. De lach blijft zichtbaar in de structuur van authentieke dialogiciteit: dialogiciteit staat geen verstening van multipliciteit en veelstemmigheid toe in een monologisch discours, dialogiciteit bevestigt de joyful relativity van het immer evoluerende bestaan.

Ook heteroglossia (“a diversity of social speech types [...] and a diversity of individual voices, artistically organized” (DiN, 262)) is, ten tweede, het levendigst en diepstgeworteld in de komische roman, stelt Bakhtin voorop bij de bespreking van ‘heteroglossia in the novel’ in het essay “Discourse in the Novel”. Als dialogiseren het principe is waarmee de stemmen interageren, dan levert heteroglossia de inhoud. Heteroglossia is in Bakhtins poëtica veel meer een begrip voor sociolinguïstiek dan voor literaire analyse. De talen van de heteroglossia ontwikkelden zich binnen sociaal min of meer distinctieve groepen: sociale klassen, beroepen, maatschappelijke verbanden, politieke en geloofs-overtuigingen, regio’s en generaties, al die sociolecten die ontstaan door het sociaal en ideologisch functioneren van taal. Die gedifferentieerde en gestratificeerde heteroglotte talen representeren op hun beurt verschillende werelden, “a multitude of concrete worlds, a multitude of bounded verbal-ideological and social belief systems”. (DiN, 291)

Als voorbeelden van komische romans noemt Bakhtin romans van Fielding, Smollet, Sterne, Dickens, Thackeray, Hippel en Jean Paul. Cervantes en Rabelais blijken ook hier *incontournable*, en hun invloed gaat veel verder dan de komische roman. Romans in de komische traditie zijn encyclopedieën van alle vormen en strata van literaire taal en spreektaal, hoge protocolaire taal, zakelijke, geleerde, journalistieke, pedante, bijbelse, medische, epische, politieke of prekerige taal, en ontelbare persoonlijke en sociale varianten. Vanzelfsprekend is dit van groot belang voor de tekstanalyses die hier volgen.

Parodic stylization brengt al die talen – en de *verbal-ideological belief systems* die daarin vervat zijn – samen in de roman. Schrijver/verteller halen parodiërend talen aan, geven ze weer en doordringen ze met hun eigen intenties.

Parodie en stilisering zijn de belangrijkste strategieën om in proza het beeld van een taal te geven – fundamenteel voor de roman, aangezien hij in de eerste plaats een genre is dat “images of [...] languages” creëert. (DiN, 366)

Het resultaat is intern gedialogiseerde taal, “double-voiced discourse”. (DiN, 324 [cursivering Bakhtin]) Taal behoort twee sprekers toe en spreekt hun beider intenties tegelijkertijd uit, ze is een “double-accented, double-styled *hybrid construction*”. (DiN, 304 [cursivering Bakhtin]) De *parodic stylization* ontmaskert de sociaal-ideologische eenduidigheid van de geciteerde talen. Eenduidigheid is

“something false, hypocritical, greedy, limited, narrowly rationalistic, inadequate to reality”. (DiN, 311–312) De spreker/auteur kan zich die geciteerde talen eigen maken of er afstand van nemen. Dat zijn de twee uitersten – maakt hij ze zich helemaal eigen, dan wordt die taal bijna directe *authorial speech*. Neemt hij er volledig afstand van, dan wordt ze een literaire parodie. De grenzen tussen de verschillende talen worden diffuus. Het auteurschap kan zelfs in eenzelfde zin verspringen tussen vertellers en personages, het kan zweven in de zone van een personage. Dit spel met het aanhalen van taal is een van de fundamenteelste aspecten van de komische stijl. (DiN, 308)

Parodic stylization en literaire parodie hebben, als instrumenten van de komische roman, een groot epistemologisch belang. Hun spel met discoursen en standpunten opent de ogen voor afweging, alternatieve standpunten, de relatieve waarde van autoriteit. Interne consistentie is geen voldoende argument meer om te overtuigen. Monoglossia kan zich niet meer legitimeren met autoriteit alleen. “In the history of literary language, there is a struggle constantly being waged to overcome the official line with its tendency to distance itself from the zone of contact, a struggle against various kinds of degrees of authority.” (DiN, 345) Van veel werken in de wereldliteratuur wordt de parodistische aard eenvoudigweg niet vermoed, denkt Bakhtin. “In world literature in general there are probably very few words that are uttered unconditionally, purely single-voiced.” (DiN, 374) De roman als genre staat volgens Bakhtin dus kritisch tegenover de verstarring en afstandelijkheid van autoriteit van genres en *speech-types*. Literaire parodie opent een kloof tussen een auteur en taal, vooral de literaire canonieke taal, en maakt de dominante conventies tot een object waar de auteur nieuwe intenties aan kan geven. Parodie maakt de auteur zelfbewust en kritisch tegenover de traditie, en stuwt dus de evolutie van de roman als genre. “Literary parody of dominant novel-types plays a large role in the history of the European novel. One could even say that the most important novelistic models and novel-types arose precisely during this parodic destruction of preceding novelistic worlds.” (DiN, 309)

Die parodistische stilisering maakt het verschil tussen een ridderroman en de romans van Cervantes. De ridderromans bevatten al een encyclopedie aan genres, literaire en niet-literaire dagdagelijkse of ideologische genres. Maar die collectie werd nog bij elkaar gehouden door één respectabele taal, een eenheidstaal, “and this effectively turns everything into one single image”. (DiN, 385) Cervantes laat die verschillende genres met elkaar strijden, confronteert de verheven taal met de ruwe heteroglossia van het ordinaire leven, laat de verschillende talen dialogeren. De romans van Cervantes zijn zelfbewust en zelfkritisch over hun meertaligheid.

“Thus the category of literariness characteristic of the First Line, with its dogmatic pretensions to lead a real life, is replaced, in novels of the Second Line, by a trial and self-critique of novelistic discourse.” (DiN, 414)

Die overgang naar het zelfkritische discours vond eerst plaats in de genres aan de zijlijn, de *fabliaux*, *Schwänke*, de parodistische genres, de opvoeringen op het marktplein, de straatliederen en grappen, de satirische en parodistische vertellingen (novellas). Hier ontwikkelt het *double-voiced discourse* zich dat later de stijl van de grote romans zal bepalen: “the style of parodic discourse – ironic, comic *skaz* and so on – in all its degrees and nuances.” (DiN, 400) Deze genres voeren de gek, de schurk en de clown op, de naïeve dwaas die met zijn onbegrip de verheven pretenties en de pathos van de barokke en sentimentele roman doorprikt. Hun scepsis ten opzichte van heren en koningen, priesters en monniken, geleerden, juristen, rijken en machtigen van allerlei slag is een scepsis ten opzichte van de directe betekenis van het woord; “a polemical failure to understand someone else’s discourse, [...] generally accepted, canonized, inveterately false languages with their lofty labels for things and events”. (DiN, 403)

De vrolijke domheid blijft in de hele romangeschiedenis een essentieel ingrediënt van romanproza. De roman blinkt uit in wat met een Bakhtiniaans neologisme *dialogische stupiditeit* genoemd kan worden; de stomheid en naïeve simpliciteit van de roman is altijd polemisch. Bakhtins clown wijkt af van de *reguliere* clown wiens volhardend onbegrip en onaangepastheid geen enkel doel heeft. “The fool has the freedom and unpredictability of spirit, but in his show it seems to issue into mere air, a commotion of spirit with neither focus nor direction. The fool’s wind scatters things and meanings yet in the confusion reveals glimpses of a counter-pole to spirit: nature with the purposes and intelligence of instinct, which, like spirit, cannot be accommodated to rational understanding.” (Willeford, 1969: 11) In de roman schuilt achter de doelloosheid een superieure intelligentie. De absurde en schijnbaar stuurloze dwaasheid van Haseks brave soldaat Schwejk is radicaal. Dwaas wordt de wereld die zijn eigen dwaasheid niet onder ogen wil zien. In de gedialogiseerde, gestiliseerde, zelfbewust heteroglotte roman kunnen de verteller of een personage de rol van de nietsbegrijpende intelligente dwaas spelen. Maar in de radicaalste versies doet de auteur dat zelf. Onder die dekmantel kan de romanschrijver een genadeloos portret van de wereld schetsen. De dichter of epicus was nooit een buitenstaander. “In other genres (the drama, the lyric and their variants) [...] a maximal proximity of the creator’s position to the material is immanent in the very genre. Within the genre of the novel, there is no such immanent position for the author.” (FTCN, 161)

De romanschrijver houdt zich het recht voor om *anders* te zijn. Met zijn parodistische lach kan hij negeren wat zich volgens de codes en normen opdringt;

hij kan allerlei vormen van *false consciousness* blootleggen. (“[O]ne of the most basic tasks for the novel will become the laying-bare of any sort of conventionality, the exposure of all that is vulgar and falsely stereotyped in human relationships.” (FTCN, 162)) Dankzij zijn masker kan hij zich ontpoppen tot “life’s perpetual spy and reflector”. (FTCN, 161) Hij kan doordringen in wat tot dan toe altijd verboden terrein was: het privéleven.

Ook in de roman zelf is er niets waarmee de schrijver zich unaniem identificeert. Vooral tegenover de taal van zijn roman neemt hij afstand. Zelf gebruikt hij bijna geen directe ‘eigen’ taal (zoals de dichter die gebruikt), (PND, 47) en de vele talen van de stemmen en personages sluist hij parodistisch zijn romanwereld binnen. Hij drukt hun woorden niet met zelfovertuiging uit, hij etaleert ze, stelt ze tentoon als een geobjectiveerd taal-ding. (DiN, 299) Ze blijven half-vreemd, maar niettemin kan hij de taal zo plooiën in het stilistische geheel dat ze toch al zijn intenties dient.

Bakhtin gebruikt even de metafoor van de buikspreker (DiN, 299) om de functie van de romanschrijver te duiden. De metafoor verschijnt slechts in een bijzin (“[...] but he speaks, as it were, *through* language, a language that has somehow more or less materialized, become objectivized, that he merely **ventriloquates**”. (DiN, 299 [cursivering Bakhtin, nadruk toegevoegd])). Maar het beeld van de buikspreker typeert bijzonder accuraat de parodiërende positie van de auteur-als-buitenstaander. Hij pretendeert geen eigen stem te hebben maar een loutere stemmenmachine te zijn, een radiozender zoals Saleem Sinai er een is voor de conferenties van de Midnight’s Children, of een collectioneur van meningen en ideeën zoals Boontje die is voor de Kantieke Schoolmeester en Mossieu Colson van Tinnesterie en Johan Janssens de dagbladschrijver en Tippetotje de schilderes, die allemaal samen *De Kapellekensbaan* schrijven. De buikspreker treedt op als regisseur van een filosofisch drama met dialogen, stemmen- en personagewissels die weergegeven zijn zoals ze echt door anderen zouden zijn gesproken. De buikspreker laat stemmen opklinken zonder zelf aan het woord te zijn en spreekt dus in andermans naam. Zijn performance is show, zijn drama-in-dialogen een goocheltruc. Hij heeft alle stemmen geplooid en gekneed, hun oorspronkelijke intenties heeft hij subtiel naar zijn hand gezet. Zijn stijl bepaalt het gemeenschappelijke resultaat, zijn wil is dwingend – maar niet almachtig. Hij kan zelf meegesleept worden door de dialogen die zich ontspinnen en de talen die hun eigen verloop afdwingen.

Zijn positie als buitenstaander en observator die hoogstens als scheidsrechter optreedt geeft hem verregaande vrijheden. Als buiksprekende clown geeft de auteur zichzelf het recht

not to understand, the right to confuse, to tease, to hyperbolize life; the right to parody others while talking, the right not to be taken literally, not

“to be oneself”; the right to live a life in the chronotope of the entr’acte, the chronotope of theatrical space, the right to act life as a comedy and to treat others as actors, the right to rip off masks, the right to rage at others with a primeval (almost cultic) rage – and finally, the right to betray to the public a personal life, down to its most private and prurient little secrets. (FTCN, 163 [cursivering Bakhtin])

De auteur is niet alleen buikspreker, hij is ook een voyeur. De exotopische plaats van de auteur is een voorwaarde voor *creative understanding*. Want om echt te begrijpen “it is immensely important for the person who understands to be *located outside* the object of his or her understanding – in time, in space, in culture”, geeft Bakhtin op het eind van zijn leven aan de interviewers van het tijdschrift *Novy Mir* mee. (SG, 7) Niemand kan zichzelf ooit als een geheel zien en begrijpen. Alleen de andere kan de *self* helemaal doorgronden. Uit het contact tussen twee visies en betekenissen ontstaat dialoog die de afgeslotenheid en eenzijdigheid van de betekenis kan doorbreken die elk voor zichzelf heeft opgesteld. Dit soort dialogiciteit is een ironische toestand: buitenstaan (*outsidedness*), zoals de auteur dat doet, is een van de belangrijkste “– one could say, the decisive – expression of reduced laughter”. (PDP, 165) De zelfbewust buiksprekende en daardoor anderskijkende auteur berooft taal van haar naïeve referentialiteit. Taal kan niet meer louter zichzelf zijn, voortaan is ironische afstand onvermijdelijk. Boon, Grass en Rushdie nemen deze positie in. Zij tonen dat de positie van buitenstaander, de polemische domheid en de afstand geen valstrik van negativisme en nihilisme zijn. Dat kan een filosofische conclusie zijn, waarbij zij in een utopische toestand van radicaal scepticisme opereren, geen engagementen aangaan en operatoren zijn in dienst van een in zichzelf gekeerd nihilisme. Hun romans zijn het beste tegenargument. Hun dialogische domheid blijkt een strategie voor een niet aflatend realisme.

IV

BAKHTINS GELOOF IN WAARHEID
VERSUS NIETZSCHE EN RORTY

Toch rijst stilaan de vraag naar wat er nog aan werkelijkheid kan overblijven in een lachende roman – onder alle pretenties van realisme. Dat is de vraag naar relativisme die ook Bakhtin vreesde. Heeft hij met zijn lach dan toch een *loophole* gecreëerd waarlangs alle betekenisvolle en verantwoorde taal en representatie verdwijnt? Een *loophole* dat in het postmoderne jargon een ironisch spel heet te zijn?

Het beeld van de parodiërende Nietzscheaanse dichter doemt na deze bespreking van Bakhtins romaneske lach op, de dichter die in het essay “Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne” (Nietzsche, 1999 I: 875–890) de gedaante aanneemt van het creatieve artistieke subject dat leeft bij het credo van de metaforisering. “Was ist ein Wort!”, (Nietzsche, 1999 I: 878) vraagt Nietzsche zich af in het essay dat een van de grondteksten geworden is voor de postmoderne retorici; en in één adem: “[w]as ist also Wahrheit?” (Nietzsche, 1999 I: 880) Voor Nietzsche zijn het allerm minst synoniemen. “Die verschiedenen Sprachen, neben einander gestellt, zeigen, dass es bei den Worten nie auf die Wahrheit, nie auf einen adäquaten Ausdruck ankommt: denn sonst gäbe es nicht so viele Sprachen.” (Nietzsche, 1999 I: 879) Het woord is nooit de essentie van het ding. Het woord is arbitrair, en daarom is de waarheid, die met woorden en concepten spreekt, arbitrair. “Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken.” (Nietzsche, 1999 I: 880) Alleen wie het illusoire karakter van referentialiteit vergeet, wie vergeet dat metaforen gewoon metaforen zijn, kan nog geloven in waarheid, meent Nietzsche.

Nietzsches creatieve subject, de schrijver of dichter, wordt niet geplaagd door de arrogantie van de filosoof die zweert bij kennis als een vastgelegd weten, een uniforme en bindende terminologie die de ware aard van de dingen pretendeert te reveleren. Kunst, net als mythe, schudt integendeel de metaforen grondig dooreen. Zowel schrijver/kunstenaar als filosoof/wetenschapper handelen uit een drift om nieuwe metaforen te vormen. Maar bouwt de filosoof/wetenschapper nauwgezet en systematisch het reguliere web van betekenis, dan vernielt de schrijver/kunstenaar even rigoureu s dat web van concepten met nieuwe metonymieën, metaforen en overschrijvingen. Hij verlangt “die vorhandene Welt des

wachen Menschen so bunt unregelmässig folgenlos unzusammenhängend, reizvoll und ewig neu zu gestalten.” (Nietzsche, 1999 I: 887)

Zodra het intellect zich bevrijd heeft van zijn serviele opdracht als stellingenbouwer van betekenis ontpopt het zich als rijker, trotser, behendiger en boudier. “Der Intellekt, jener Meister der Verstellung [...] feiert dann seine Saturnalien.” (Nietzsche, 1999 I: 888) Voor dat losbandig vierende intellect wordt het hele bouwwerk van betekenis speelgoed. Het brengt samen wat dispaaraat was, haalt uiteen wat bij elkaar zat, en construeert naargelang zijn ironie het hem ingeeft. Niet de concepten gidsen hem daarbij, maar een vrije intuïtie. Die intuïtie is de tegenpool van de ratio. Ze etaleert een “Hohn über die Abstraction” (Nietzsche, 1999 I: 889) en heeft zich losgewrikt uit de spookachtige schemata.

Daardoor ontregelt intuïtie de taal. De taal van de correspondentie en de vastgelegde concepten past haar niet. “[F]ür sie ist das Wort nicht gemacht, der Mensch verstummt, wenn er sie sieht.” (Nietzsche, 1999 I: 889) Maar de schrijver/kunstenaar heeft nog een andere optie dan de stilte: gewaagde, nieuwe en ongehoorde metaforen. De intuïtieve man kan stil blijven, of, gaat het citaat van Nietzsche verder, “oder redet in lauter verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen, um wenigstens durch das Zertrümmern und Verhöhnern der alten Begriffsschranken dem Eindrucke der mächtigen gegenwärtigen Intuition schöpferisch zu entsprechen”. (Nietzsche, 1999 I: 880) Bakhtin zou dit epistemologisch perspectivisme nooit zo radicaal onderschrijven. De postmoderne interpretatie van Bakhtin vergeet graag dat Bakhtin gelooft in waarheid, een waarheid van een exact en uniek moment die een niet te ontlopen ethische verplichting oplegt en aan geen enkele twijfel onderhevig kan zijn. Maar de waarheid van de roman die hij zo passioneel bespreekt, heeft niettemin alle trekken van een zelfbewuste, mobiele metaforische waarheid, poëtisch en retorisch geïntensifieerd, allermindst canoniek of bindend geworden, want gericht op die individuele verantwoordelijkheid. De grote romankunst ontstaat pas in het bewustzijn over de ironische veelduidigheid van taal.

Bakhtins poëtica van de roman is een beschrijving van welk soort metaforisering de romancier in de plaats stelt van de metafysica en van de stilte. Nietzsche wijst hier naar de bron waar die romancier uit put: een intuïtie, van kunst en mythe, van de contingentie van orde, van de mogelijkheid tot zelfcreatie. De schrijver is niet zoals de filosoof die de essentiële werkelijkheid en tijdloze, universeel geldende waarheid van de wereld ontdekt. De schrijver creëert waarheid, een tijdelijke, idiosyncratische waarheid. Hij smeedt talen die met verse metaforen verse ervaringen vormgeven, die worden gekristalliseerd in een chronotoop en in genres. Filosofische kwesties worden poëtische kwesties. De *world* wordt *word*. De grote aandacht voor retoriek in Bakhtins cultuur-filosofie maakt hem onontkoombaar een post-Nietzscheaan – en een pre-Foucauldiaan die de

retorische en relativistische evidenties van de postmoderne poëtica haarscherp heeft voorafgespiegeld, “that very general tendency in the intellectual life of our time toward viewing reality as *constructed* in and through our languages, discourses and semiotic systems”. (McHale, 1987: 164 [cursivering McHale]) Tot slot van dit Bakhtinhoofdstuk wil ik Bakhtin in dialoog lezen met Richard Rorty, de filosoof die het eloquentst de retorische waarheid van Nietzsche heeft doorgedacht en verbonden heeft met een ironie die grote raakvlakken heeft met de ironie die Bakhtin in de roman las. Rorty is volgens mij bijzonder geschikt voor een dergelijke dialoog omdat hij pleit voor een pragmatische ethiek van literatuur en van literaire kritiek. (Wat volgt, aspireert niet om een grondige vergelijking van het denken van beiden te zijn, dit is niet de gelegenheid daarvoor.)

“Only poets, Nietzsche suspected, can truly appreciate contingency. The rest of us are doomed to remain philosophers, to insist that there is really only one true lading-list, one true description of the human situation, one universal context of our lives.” (Rorty, 1989: 28) Als motto voor *Contingency, irony, and solidarity* geeft Rorty het citaat van Milan Kundera uit *L’art du roman*, waarin Kundera de verbeeldingsvolle wereld van de Europese roman roemt als schatkamer van tolerantie en respect voor het individu. De wijsheid van de roman bestaat erin dat niemand de waarheid bezit en iedereen het recht heeft om begrepen te worden. De *agélastes* (degenen die niet kunnen lachen), de *idées reçues* en de kitsch trekken die wijsheid voortdurend in twijfel. Rorty wendt zich in *Contingency, irony, and solidarity* (waarin Bakhtin niet ter sprake komt) tot de roman omdat die zijn pragmatisch waarheidsideaal vervult. De waarheid van de roman is die van het verhaal, en die waarheid past de pragmaticus veel meer dan de waarheid van de metafysische theorie.

In navolging van Nietzsche noemt Rorty de dichter zijn geprefereerde literaire figuur. Maar zijn prototypische liberale ironicus (of liever de vrouwelijke versie ervan, de ironica), lijkt als twee druppels op de romancier die Bakhtin heeft gekarakteriseerd. Die ironica-poëte-romanschrijfster staat kritisch tegenover de waarheidspretenties van elk woord, en heeft een ironische afstand ingebouwd tegenover elk taalgebruik. “She has radical and continuing doubts about the final vocabulary she currently uses, [...] she does not think that her vocabulary is closer to reality than others.” (Rorty, 1989: 73) Ironicae kunnen zichzelf nooit helemaal ernstig nemen omdat ze er zich altijd van bewust zijn dat “the terms in which they describe themselves are subject to change, always aware of the contingency and fragility of their final vocabularies, and thus of their selves”. (Rorty, 1989: 74)

Twijfel is de tweede natuur van de ironica, als nominaliste en historiciste zoekt ze onophoudelijk welke positie haar eigen taal, kennis en ideologie innemen, “she reminds herself of her rootlessness by constantly using terms like “Weltan-

schauung”, “perspective”, “dialectic”, “conceptual framework”, “historical epoch”, “language game”, “redescription”, “vocabulary”, and “irony.” (Rorty, 1989: 75)

De ironica bouwt altijd op zand en met zand, in haar hoedanigheid van romancier is niet alleen haar instrumentarium ironisch – het mateloze spel met citaten en parodieën, het buikspijken – maar ook haar basishouding.

Wat Rorty beschrijft, in een ander jargon maar in vrij gelijkkluidende termen als Bakhtin, is de filosofische attitude die aan de basis ligt van de roman. Bakhtin noemde het scepticisme tegenover elk ongemedieerd taalgebruik, Rorty noemt het ironie tegenover elk naar waarheid-als-correspondentie verlangend taalgebruik. De romanschrijver pareert met diversiteit en veelheid. Taal verliest in de roman elke metafysische autoriteit. Dat elke uitspraak conditioneel is en elke metafoor toevallig, hindert de roman niet. Integendeel, de roman is gegroeid uit dat besef. Dat maakt de roman ironisch.

In zijn literaire analyses toont Rorty zich niet geïnteresseerd in hoe romans die pragmatische ironie beoefenen en zelfbewust het ideaal vormgeven van de gelijkwaardigheid en interactie van diverse beschrijvingen van de wereld.

Maar *Contingency, irony, and solidarity* is een pleidooi voor een filosofische discipline die zich gedraagt alsof ze literaire kritiek beoefent. Rorty vindt *literary criticism* de belangrijkste intellectuele discipline voor een tijdperk waarin het besef van de maakbaarheid van waarheid filosofisch onontkoombaar is. Literaire kritiek vergelijkt en analyseert hoe literatuur beschrijft en herbeschrijft. Literaire kritiek probeert niet de échte finale betekenis van werken te doorgronden, maar contextualiseert literaire werken, plaatst teksten tegenover andere teksten, stijlfiguren tegenover andere stijlfiguren, zoekt naar vormen van herschrijven. Dat is wat de ironicus met zijn beeld van de werkelijkheid doet, stelt Rorty. “We ironists hope, by this continual redescription, to make the best selves for ourselves that we can.”

Literary criticism houdt voor Rorty de studie van elk soort teksten in, dus van elk getekstualiseerde begrip van de werkelijkheid. Omdat het een confrontatie is van teksten en talen, is het een vorm van dialectisch denken. (Rorty, 1989: 79) De ironische critica weegt geen beweringen af, ze weegt talen af die ze dan tegen elkaar uitspeelt. Ze herschrijft eerder dan dat ze deduceert. Ze treedt in de voetstappen van Hegel, wiens dialectische methode in de *Phenomenologie* evenmin een argumentatieve methode is, maar een literaire vaardigheid, stelt Rorty. Hegel zette geen filosofische theorieën op, maar hij ontmijnde het argument door voortdurend van vocabulair te wisselen. Hij definieert zijn eigen standpunt niet in relatie tot een abstractie als ‘de waarheid’, maar in relatie tot zijn voorgangers. Van hen zei hij niet dat hun beweringen fout waren, maar dat hun talen achterhaald waren.

Een dergelijke methode heeft veel trekken gemeen met Bakhtins begrip-via-dialogisme. Maar zijn dialogiciteit past alleen bij een ruim geïnterpreteerde dialectiek; Bakhtin huivert van marxistische dialectiek – dialectiek is dan te veel een systeem, een *theoretisme* dat een gebeurtenis of ontmoeting haar specificiteit ontnemt. Bakhtin tekstualiseert kennis bovendien niet zo radicaal als Rorty. Voor hem bestaat er nog een onderscheid tussen de menswetenschappen en de exacte wetenschappen. Die laatste zijn voor hem geen verhalen – Kuhn moest zijn verhaal over de wetenschappelijke revoluties nog schrijven. Bakhtin stelt de dialoog centraal. De exacte wetenschapper wordt geconfronteerd met een “voiceless thing” en stelt zich op als contemplerend subject, analyseert Bakhtin in het late essay “Toward a Methodology of the Human Sciences”. De menswetenschapper daarentegen krijgt te maken met zelfbewuste subjecten die over zichzelf een begrip en een tekst hebben geconstrueerd. De exacte wetenschappen doen op een monologische manier kennis op. De menswetenschappers dialogeren met dat betekenis genererende subject. “Any understanding is a correlation of a given text with other texts”, noteert Bakhtin. (MHS, 161) *Understanding*, het doel van de menswetenschappen, houdt een herinterpretatie in, het inschrijven van een tekst in een nieuwe context, mijn context, een hedendaagse context. Dat begrip is altijd voorwaardelijk, want door de confrontatie met weer nieuwe woorden en teksten ontstaat telkens weer een nieuw begrip. Begrip vraagt een mentale dialogische flexibiliteit. Een waarlijk begrijpende tekst is dus een voorwaardelijk dialogische tekst, zoals de roman dat is: “Pure epic and pure lyric know no provisos. Provisionary speech appears only in the novel.” (MHS, 163) Of anders gesteld: Als fundamenteel dialogische tekst verzekert de roman een diepgaande *understanding* van wat zelfbewust menselijk is.

Alleen blijft de vraag waarom Bakhtin vasthoudt aan het onderscheid exacte/menswetenschappelijke kennis en exacte wetenschappelijke kennis vrij-waart voor de hermeneutische tekstualising. Alsof exacte wetenschappelijk kennis niet evengoed groeit in dialoog, niet met het object zelf, maar met andere betekenisgevende subjecten. Je kan alleen vermoeden dat Bakhtin die stap niet wilde doen omdat hij elke zweem van relativisme wilde mijden. Relativisme schuwde hij evengoed als absolute zekerheid.

Niettemin behoort Bakhtin tot de ironische traditie die Rorty in de westerse filosofie ziet ontspringen bij Hegel, en waartoe Rorty ook Nietzsche, Heidegger en Derrida rekent. Zij decognitiseren en demetafysiseren de filosofie, en vormen haar om tot een literair genre. De attitude die de roman mogelijk heeft gemaakt, blijkt ook de attitude waarmee de roman – en daarmee alle teksten – moet worden bestudeerd. Maar voor Bakhtin is de roman dan toch niet de hele wereld, hij stopt bij exacte wetenschappelijke kennis.

Rorty niet. Het verhaal levert voor de ironische pragmaticus een veel geschiktere beschrijving van de wereld op dan de theorie, en de dichter beschrijft de wereld adequater dan de filosoof, omdat de dichter in zijn verhaal niet streeft naar een unieke beschrijving van de wereld zoals hij waarlijk is, naar het ontdekken van onveranderlijke gronden waarop standvastige morele en esthetische principes kunnen worden gebouwd. De wetenschapper is een vinder, de dichter een maker. De dichter is niet geïnteresseerd in waarheid. Als Nietzscheaan doorziet hij dat betekenis geven neerkomt op beschrijven door middel van een vocabularium en van metaforen, en dat die metaforen slechts een beperkte geldigheid hebben en niet exclusief zijn. Het geloof in de kracht van het herbeschrijven maakt hem speels en ironisch. Zowel de wereld als het ik zijn ontdaan van gepre-programmeerde essenties. Zelfkennis is voor hem een zaak van zelfcorrectie. "The process of coming to know oneself, confronting one's contingency, tracking one's causes home, is identical with the process of inventing a new language – that is, of thinking up some new metaphors." (Rorty, 1989: 27)

Dit proces is zowat het dichtste dat Rorty komt bij het omschrijven van *waarheid*. Zoals hij in "Pragmatism, Davidson and Truth" (Rorty, 1991: 126) adviseert aan would-be pragmatici: poog niet om een constructieve definitie van *waarheid* op te stellen, maak niet de vergissing van William James of Charles Peirce en bouw geen theorie van de waarheid. *Waarheid* is een functie van gebruik.

Zowel taal, geweten, moraliteit als de meest verheven idealen zijn toevalligheden, "literalizations of what once were accidentally produced metaphors". (Rorty, 1991: 61) Wie met dat inzicht als mens wil slagen, moet slagen als dichter. Slagen wordt een project van de wil, om te vernieuwen en zo boven zichzelf uit te stijgen. De sterke dichter is een sterke betekenis maker, hij gebruikt woorden zoals ze nog niet voordien zijn gebruikt, en die de wereld voortaan zal aanvaarden als een adequate beschrijving, ook al was ze eerst vreemd en eigenzinnig.

Het problematische aan een dergelijk geëxalteerd ideaal van overtuigende zelfdefinitie en autocreatie is vanzelfsprekend de relatie tot de andere en het respect voor de andere. Rorty stelt ook hier voor om moraliteit niet metafysisch te verankeren, maar om alle morele overwegingen en acties terug te voeren tot *wreedheid*, en de rudimentaire vaststelling dat je de ander niet moet aandoen wat je zelf niet wil aangedaan worden. Dat respect, het niet aanrichten van wreedheid, vraagt inbeelding en het besef van de relativiteit van de eigen metaforen, want "redescription often humiliates". (Rorty, 1989: 90) Literatuur en literaire critici zijn het best geplaatst om die inbeelding te stimuleren en promoten, vindt Rorty. Zij dienen de ironici als *moral advisors*: (Rorty, 1989: 80) Zij zijn *professionals* in het herbeschrijven en in het afwegen van beschrijvingen. Zij zijn doordrongen van metaforisering en kunnen het best de weg wijzen naar

een houding van solidariteit. Want ook solidariteit is niet gebaseerd op inhoud, op een gemeenschappelijk na te streven goed of doel, maar op “sharing a common selfish hope, the hope that one’s world – the little things around which one has woven into one’s final vocabulary – will not be destroyed”. (Rorty, 1989: 92)

Rorty’s reductie van solidariteit, moraal en ideologie tot taal en pijn lokt fundamentele bezwaren uit. Maar in deze context torent daar één vaststelling bovenuit: Rorty duwt literatuur in een ongewone en bij wijlen ongemakkelijke rol, met akelige reminiscenties aan een tijd dat literatuur werd gemeten aan de mate waarin ze moreel verantwoord was. Rorty vergeet soms de ambiguïteit die eigen is aan de roman, en die de roman in staat stelt om het verwerpelijkste te exploreren zonder het te veroordelen. De roman kan geen ethische boodschapper zijn. Maar Rorty wil als pragmaticus niet meer de (aristotelische) vragen stellen of een boek nu waarheid dan wel schoonheid nastreeft, plezier of goed gedrag – dus niet meer de vraag naar morele verantwoording –, maar wel: “What purposes does this book serve?” (Rorty, 1989: 142) De bruikbaarheid van literatuur, suggereert Rorty in zijn bespreking van Nabokov, zit in het verhaal-als-voorbeeld, in de idee van literatuur-als-gids. Er zijn boeken die ons helpen eigen metaforen en een eigen vocabulaire op te bouwen, de boeken die van belang zijn voor de *private self* met zijn private obsessies waarop iedereen onbeperkt recht heeft. Daarnaast zijn er boeken die ons helpen om minder wreed te worden. Die zijn van belang voor de *public self* en de relatie met anderen. Ze vertellen verhalen die van de contingentie kunnen overtuigen, ze zijn instructief als exempla van hoe zelf-definitie tot vernedering kan leiden. *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*, *Die Blechtrommel* en *Midnight’s Children* kunnen gelezen worden als zulke exempla die tonen hoe ‘de ander’ zich poogt te ontvoogden van discursieve, politieke, religieuze en sociale regimes die determineren en vernederen. Het zijn romans die vanuit de obsessies van de *private self* in hoge mate begaan zijn met de *public self*. De lach is cruciaal voor hun oefening in ontvoogding, de lach blijkt daarin veel combattiever en toegewijder te zijn dan de ironie. De parodistische lach gaat resoluut de relatie aan met de andere en diens idee van kennen en waarheid, terwijl ironie in de versie van Rorty de houding van de self tegenover het kennen typeert. De dimensie van dialogiciteit die voor Bakhtin cruciaal is voor elke interactie, ontbreekt volkomen in Rorty’s liberale ironie. “Irony seems inherently a private matter.” (1989: 87)

Bakhtin, die in zijn vroegste periode als filosoof vooral een ethisch denker was (met “Towards a Philosophy of the Act” en “Art and Responsibility”), zwijgt in zijn poëtische essays over de ethiek van de roman. De bruikbaarheid van de roman afwegen, zou Bakhtin als een schamele reductie afwijzen. Maar in de literatuur vond Bakhtin precies die specifieke gesitueerde daad die een

ethiek van individuele verantwoordelijkheid vergt. Ook Bakhtin verkiest daarom literatuur boven een abstracte ethiek van algemene regels die vanuit absolutisme de verplichting (*oughtness*) van elke concrete situatie opzij schuift. Literatuur kan juist die frêle ethiek van particuliere, specifieke, alledaagse en gecontextualiseerde *events* en handelingen onderzoeken en illustreren. De roman is daarom voor Bakhtin een uitgelezen instrument voor een ethische tussenweg tussen veralgemeende (en holle) ethiek en ethisch relativisme waar geen enkele verantwoordelijkheid meer heerst.

Romans binden bovendien de strijd aan met metaforische vernedering. Wreedheid zit ook voor Bakhtin in het niet-erkennen van het anders-zijn van de andere. Als dialogisch genre is de roman een manifest voor anders-zijn; de roman bestaat maar bij gratie van interactie tussen divergente stemmen en talen. Vergelijk de roman met de retoriek: "In rhetoric there is complete victory and destruction of the opponent. In dialogue the destruction of the opponent also destroys that very dialogic sphere where the word lives." (SG, 150) Respect voor de andere is met andere woorden vitaal voor de roman. De roman zoekt begrip, wat de retoriek niet doet. Maar het begrip is niet idyllisch. De roman streeft nooit naar identificatie. Een dialogische ontmoeting "does not result in merging or mixing. Each retains its own unity and *open* totality, but they are mutually enriched." (SG, 7 [cursivering Bakhtin]) Bakhtin heeft het in "Response to a Question from *Novy Mir*", waar dit citaat uit komt, over de dialogische verhouding tussen culturen, en dus meer dan alleen maar over talen.

Door ironie – wat Bakhtin ook wel benoemt als parodie, satire, carnavaleske – leidt begrip niet tot identificatie. Ironie maakt het voor de roman mogelijk om in de dialoog afstand te bewaren. "Irony is everywhere – from the minimal and imperceptible, to the loud, which borders on laughter." (SG, 132) En alweer is er dat vitale onderscheid met de retoriek: "Modern man does not proclaim; he speaks. That is, he speaks with reservations." (idem) Ironie is de attitude van "the writer". Hij heeft het roer overgenomen van de "speaking subjects of high, proclamatory genres – of priests, prophets, preachers, judges, leaders, patriarchal fathers, and so forth". Allen zijn ze vervangen door "the writer, simply the writer, who has fallen to their styles", en die hen stiliseert en parodieert.

De lach van de schrijver blijkt voor Bakhtin moreel overtuigender dan de ernst van de *agélastes*. De lach is niet autoritair, hij vernietigt niet eenzijdig en zonder hoop. De lach versterkt telkens opnieuw dat besef van metaforische contingentie, een noodzakelijke voorwaarde voor echte dialoog. Maar Bakhtins passionele betoog voor de lach moet van dieper komen dan een filosofische overtuiging. Het moet uit ervaring komen. Wat hij in zijn "Notes Made in 1970–71" over de lach schrijft, roept de fysieke en metaforische verdrukking en het autoritaire monologische geweld uit zijn biografie levendig op: "Seriousness burdens us with

152

hopeless situations, but laughter lifts us above them and delivers us from them. Laughter does not encumber man, it liberates him.” (SG, 134) “Everything that is truly great must include an element of laughter.” (SG, 135)

HOOFDSTUK 3

Parodie en groteske

I

HET PARODIËRENDE

1 • Instrumentarium van de lach

Hoe de lach in de roman te lezen? Men zou op zoek kunnen naar komische incongruenties en grappige voorvallen, naar spitsvondige plotwendingen en hilarische dialogen, naar lachwekkend contradictoire personages en hun slapstick. Of men zou een classificatie kunnen maken van verschillende soorten komedie, de lichamelijke komedie (de misvormde nar Oskar in *Die Blechtrommel*), de komedie van ideeën (de nationale missie van Saleem in *Midnight's Children*), de komedie van het ego (de doodernstige en alleen aan zichzelf denkende Ondine in *De Kapellekensbaan*), of men kan de sociaal correctieve komedie (de antipathische lach) plaatsen tegenover de komedie van vergeving (de sympathische lach) (zie bij voorbeeld Wood, 2005: 3–19, toepasbaar op de houding van Boontje en zijn vrienden tegenover elkaar). Die benadering sluit aan bij de beschrijvingen en ontrafelingen van het komische in hoofdstuk 1. Jargon en methode kunnen verder worden geleend bij de traditionele dramatische analyses van het komische theater. Andere mogelijke strategieën hanteren discours-analyse, linguïstische en stilistische analyse; of ze lezen de romans tegen het licht van de carnavaleske beeldentaal.

Maar Bakhtin heeft het pad geëffend om een lach te lezen die gekristalliseerd is in formele karakteristieken van de roman. Dat opent een heel ander (en veel interessanter) landschap van het komische. Daarin blijft ook nog wel plaats voor uiteenlopende manifestaties van 'de komedie', maar de lach is er niet beperkt tot het effect van een beschrijving (een grappige scène, een koddig personage, een schertsende dialoog, ...); de lachende houding is er verankerd in de vorm zelf en in de opmaak van het romanproza: de situering van tijd en ruimte, de generische samenstelling, de wijze van vertellen, het zelfbewustzijn van de personages, het spel tussen vertelinstanties, de verhouding tussen verschillende romanwerelden, de verhouding tussen de verteller en het vertelde, enzovoort. Die lach manifesteert zich zowel onderhuids als opzichtig, hij is des te invloedrijker, want hij kleurt het hele wereldbeeld van de roman – of toch van een specifieke traditie in de romankunst. De lach is niet alleen een effect, hij is vorm geworden.

Om die lach duidelijk te kunnen lezen, is een *prozaïsch* instrumentarium van het komische nodig, een instrumentarium op maat van de roman. Ik schuif daarvoor twee kernbegrippen uit Bakhtins *prosaïcs* naar voor, de parodie en het groteske. Ik voer aan dat parodie en groteske een analyse mogelijk maken van uiteenlopende

tendensen van het komische op verschillende niveaus van de roman. Tot de cluster van parodie behoort ironie, satire, imitatie, travestie, pastiche. Groteske staat in het gezelschap van het burleske, het absurde, het magisch-realistische, het fantastische en het macabere. Beide begrippen zijn fundamenteel ambigu, en wijzen op een lach die zuiver celebreert noch pure roofofbouw en destructie pleegt. Het is een lach die abstractie ontmantelt maar oog heeft voor het tastbare. Hij stuurt stevast aan op transformatie.

Parodie en groteske werken op verschillende niveaus. Parodie is een kwalificatie bij het proces van betekenis geven. Parodie manipuleert de relatie tot andere teksten, de eigen tekstualiteit en de lezer. De parodiërende betekenis vloeit voort uit een proces van juxtapositie en frictie. Het is voornamelijk een formele aangelegenheid en het is een abstract principe. Het groteske behoort daarentegen tot het domein van inhoud, het is niet abstract maar helemaal plastisch en wordt opgewekt door woorden, beelden en scènes zelf, in veel mindere mate door de manier waarop die woorden of betekenissen tegen elkaar worden uitgespeeld.

Ik hanteer parodie en groteske als komische begrippen. Dat is in het huidige laatmoderne klimaat meestal niet hun gangbare betekenis. Het groteske verloor al in de moderniteit zijn komisch potentieel. Het is verengd tot het duistere en onbestemde, het gedesintegreerde en gedesoriënteerde, het beangstigend lege en onbevattelijke. Het is vereenzelvigd met de existentialistische en absurde literatuur en verloor met het uitdoven van die literatuur zijn actuele kritische waarde. In de postmoderniteit duikt het in de gewijzigde gedaante van het fantastische en magisch-realistische op. Deze literaturen van alternatieve werelden die het mogelijke voor het reële houden, beschouwen het komische en de lach als een bedreigende filistijnenhouding.

Parodie is via de formalisten een van de kernbegrippen van de postmoderne en poststructuralistische discoursiviteit geworden. Parodie werd synoniem voor citeren, pasticheren en ironisch herschrijven, voor de intertextuele verbondenheid en verwevenheid van tekens, beelden en talen. Postmoderne parodie maakt duidelijk dat elk begrip geconstrueerd is en elk denken en begrijpen discursief. Dat is voor het postmodernisme geen komische conditie met eindeloze mogelijkheden tot *malentendu*, integendeel, de postmoderne conditie is een formeel spel, een bloedernstig spel. Het komische beschouwen ze als negatief, restrictief en oncreatief, het zou het belangrijke formele functioneren van parodie in de weg staan.

Ik zal aanvoeren dat ze parodie hebben uitgehold en zo verbreed hebben dat de term geen enkel onderscheidend vermogen meer bezit. Het komische is essentieel voor de eigenheid van parodie en staat de functionele, metatekstuele werking van parodie niet in de weg, wel integendeel. Zij die het komische verwerpen, doen dat

omdat ze bevooroordeeld staan tegenover de lach en de lach gedateerd en al te eng begrijpen als spot.

In dit korte begrippenhoofdstuk wil ik zowel parodie als groteske hun komische draagwijdte (terug)geven. Ik wend mij daarvoor niet alleen tot Bakhtin. Ik probeer een breder begrip uit te werken, traceer historische variaties en alternatieve of rivaliserende betekenissen, volg in grote trekken het debat van de voorbije decennia, en schoei dat uitgebreidere begrip ten slotte op bakhtiniaanse leest. Zo hoop ik te komen tot begrippen die door Bakhtin geïnspireerd zijn, maar niet tot Bakhtin beperkt zijn, en die een aanzienlijke contemporaine relevantie hebben, op maat van de rijpe en complexe 20ste-eeuwse roman.

2•Formele parodie

Parodie is, in zijn eenvoudigste verschijningsvorm, een lachend manipulerende imitatie van taal, stijl, vorm of inhoud. Het komische karakter van die imitatie impliceert een vorm van afstand en kritiek. Door gelijkheid te simuleren brengt parodie verschil teweeg. De lach is een essentieel ingrediënt van parodie, betoog ik, het komische onderscheidt parodie van imitatie of pastiche. De komische 'kritiek' betekent niet dat de parodiërende tekst of auteur de brontekst zelf zonnig bekritiseert of bespot – dat is veeleer een functie van satire. Parodie 'bekritiseert' en belicht de daad van het citeren zelf, door aan te geven dat het citeren niet ondubbelzinnig is bedoeld. Parodie zaait twijfel en scepsis, zoals over de referentialiteit van taal en de singulariteit van het subject.

Het komische verleent parodie zijn afstand ten opzichte van het letterlijke, ten opzichte van de onmiddellijke betekenis van de brontekst. Parodie haalt het lachende effect uit incongruentie. Er zijn bij parodie vele soorten incongruenties aan het werk, maar de basisincongruentie bestaat eruit dat primaire betekenis niet samenvalt met intentie. De parodiërende tekst staat nooit neutraal tegenover de brontekst. En de lezer die de parodie begrijpt, kan niet neutraal staan tegen de parodiërende tekst. Niet zelden neemt de parodiërende tekst zijn eigen tekstualiteit als doelwit. Dat alles maakt parodie tot een stoorzender voor elke directe betekenis.

In de brede stroom onderzoek en publicaties die sinds het begin van de jaren zeventig over parodie (en over nevengenres als travestie, pastiche en ironie (Müller, 1997: 275–298)) op gang is gekomen, spreekt grote onenigheid over de meerduidigheid van parodie. Parodie blijkt een *essentially contested concept*, vooral het komische, lachende karakter ervan staat ter discussie. Ik wil beknopt tonen hoe parodie langs het formalisme en Bakhtin in het poststructuralisme is beland, en hoe het daarbij is ontdaan van elke komische tendens en opgevat is

als een puur functioneel procedé. Het parcours dat ik beschrijf loopt gedeeltelijk parallel aan dat van Margaret A. Rose in haar *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern* (1993), maar maakt eigen excursies. Ik pleit voor de herintroductie van het komische in parodie op basis van de analyses van de lach uit hoofdstuk 1 en mijn begrip van Bakhtin uit hoofdstuk 2.

Parodie beleeft in het postmodernisme een opmerkelijke wederopstanding. Door romantiek en structuralisme was parodie naar de marge verbannen. Parodie ondergraaft belangrijke romantische en structuralistische geloofspunten als authenticiteit en directheid. De romantiek koesterde argwaan omdat parodie de originele creator, de autonome betekenisgever, als een conventie ontmaskert. In het licht van de geparodieerde traditie kan de schrijver-kunstenaar niet meer de illusie koesteren dat hij meester is van zijn taal en van de literaire conventies, van de betekenis van zijn tekst en hoe die wordt begrepen. Parodie gebiedt nederigheid. Voor het structuralisme is parodie een naargeestige frivoliteit, een vorm van *mauvaise foi* die het koele betekenisproces verstoort. Parodie en ironie doorbreken het teleologisch-utilitaire van taal en relativeren de slagkracht van taal als betekenis-machine. Parodie doorprijkt het dogma van de originaliteit en de efficiëntie.

Juist daarom zagen postmodernisme en poststructuralisme brood in parodie. Ze lazten in parodie en in ironie (eenzijdig opgevat als een retorisch werktuig) cruciale strategieën. Parodie onthult dat authenticiteit vals is en dat identiteit een masker is. Taal is geen transparant controleerbaar instrument, het subject is geen zelfgenoegzame monadeachtige container die controle uitoefent. (Jameson, 2000: 200) Parodie toont discontinuïteit en zelfreflexiviteit. Parodie demonstreert dat het subject slechts een constellatie is van taal die zichzelf eindeloos aanhaalt en weerspiegelt en die betekenis in troosteloze zelfverwijzingen laat ontbinden. Parodie speelt met het tekstuele, zet het onbestemde van betekenis in de verf, ondergraaft realisme en de autoriteit van de referentie, saboteert het *lisible* en maakt er het *scriptible* van. Dat is de huidige draagwijdte van het begrip.

Postmoderne parodie is dus een formeel procedé geworden, een procedé van metafictionaliteit en intertekstualiteit. Het legt de tekstuele mechaniek open. Die nuchtere en functionele visie vindt haar oorsprong bij de Russische formalisten, bij theoretici als Viktor Sklovskij, Boris Tomasjevski, Yoeirij Tynjanov en Boris Ejchenbaum. Volgens de formalisten ontmaskert parodie het maakbare karakter van literaire teksten. (Rose, 1993: 103–125) Parodie legt de conventies van het genre bloot, steekt de draak met traditionele narratieve patronen en schema's, en defamiliariseert die conventies. Het belang van dat begrip kan niet worden overschat. Parodie vervreemdt leeggebloede conventies, hergebruikt

ze en revitaliseert ze. Sklovskij, die *Don Quichot* en *Tristram Shandy* als prototypische parodiërende romans leest, identificeert parodie met contrast en discontinuïteit. “Sterne war ein extremer Revolutionär der Form. Die Bloßlegung des Kunstgriffs ist für ihn typisch.” (Sklovskij, 1966: 131) Parodie toont wat verborgen bleef onder de vertrouwde voorstelling. Maar Sterne probeert de conventies en technieken van de roman niet te verbergen, integendeel, “er hob sie hervor und spielte damit”. (1966: 135) Sterne beoogt daar vervreemding mee: “In *Tristram Shandy* ist alles verschoben und umgestellt”, (1966: 132) oorzaken komen na gevolgen, het voorwoord volgt pas in hoofdstuk twintig, de lezer krijgt het hele handelingsverloop verward gepresenteerd. Het resultaat is een inconsequente chaos – bekeken vanuit de overschreden norm.

Maar vanuit een minder normatief standpunt maakt parodie nieuw wat oud en uitgeleefd was en hergebruikt parodie uitgeteerde stilistische technieken. Tynjanov verduidelijkt dat parodie literaire technieken vernieuwt via *double-coding*, het structureel vermengen van een tekst met een andere. De literatuurgeschiedenis verandert daardoor van een zacht verglijden van de ene conventie in de andere in een strijd waar nieuwe literaire scholen revoluties plegen op oude en zich stijlenmerken en conventies van die oude toe-eigenen door ze te kannibaliseren. Parodie biedt een dialectische synthese die literaire vormen transformeert. Diezelfde opvatting van literaire evolutie leidt Bakhtin ertoe de roman als een parodisch genre te omschrijven dat in zijn groei en transformatie andere genres opschrokt en inlijft.

Bakhtin bleek de interessante tussenschakel voor de herontdekking van die formalistische parodie. Een van de basisteksten voor de poststructuralistische herinterpretatie van parodie als (zelf)reflexiviteit en intertekstualiteit was Julia Kristeva's “Le mot, le dialogue et le roman” uit 1966. Daarin introduceert ze Bakhtin via de formalisten, en herleest ze de formalistische parodie via Bakhtin. De analyse van Kristeva is memorabel door de briljante eenzijdigheid waarmee ze Bakhtin in haar theorie past, en door de immense invloed die ze op de Bakhtin-receptie in Frankrijk en in het westen gehad heeft. Kristeva structuraliseert Bakhtins oeuvre en vooral het carnavaleske tot een discursieve kwestie, tot de transgressie van een censurerende grammatica en semantiek.

Kristeva is niet zozeer geïnteresseerd in het parodiërende woord als in het ambivalente woord, het woord waarin twee betekenissystemen samenkomen. Parodie is slechts een verschijningsvorm van het ambivalente intertekstuele woord, waarbij “the writer introduces a signification opposed to that of the other's word”. (Kristeva, 1988: 73) Het ambivalente woord is inherent dialogisch, en in dat dialogisme ging Bakhtin veel verder dan de Russische formalisten, vindt Kristeva. Dialogiciteit refereert niet zomaar aan dialoog versus monoloog;

dialogiciteit zit in de linguïstieke infrastructuur, ze is “inherent in language itself”. (1988: 68)

“In Bakhtin’s work, these two axes, which he calls *dialogue* and *ambivalence*, are not clearly distinguished. Yet, what appears as a lack of rigor is in fact an insight first introduced into literary theory by Bakhtin: any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double*.” (Kristeva, 1988: 66 [cursivering Kristeva])

Dialogiciteit is intertekstualiteit, en aangezien dialogiciteit in de structuur van taal zit ingebakken, is alle taal intertekstueel. De carnavaleske roman is een ambivalente roman omdat het een intertekstuele roman is: “Bakhtin considers writing as a reading of the anterior literary corpus and the text as an absorption of and a reply to another text.” Parodie speelt zich af in een universum waar niet originaliteit maar referentie, allusie, citaat, ontlending, verwijzing en transformatie de norm zijn. In die context is parodie een van de belangrijke instrumenten van commentariërende intertekstualiteit.

Kristeva’s lezing van Bakhtin transformeerde parodie niet alleen in intertekstualiteit,¹ ze was nog op een ander vlak even eenzijdig als invloedrijk: om parodie te kunnen formaliseren, ontdeed Kristeva parodie – en meteen ook het carnavaleske – van het komische en van elke notie van de lach. “The laughter of the carnival is not simply parodic; it is no more comic than tragic; it is both at once, one might say that it is *serious*.” (Kristeva, 1988: 80 [cursivering Kristeva]) Volgens Kristeva benadrukte Bakhtin de dramatische aspecten van het carnaval (“the murderous, cynical, and revolutionary in the sense of dialectical transformation”). Carnaval zonder die dramatische aspecten, zoals het plaatsvindt in de hedendaagse samenleving, “generally connotes parody, hence a strengthening of the law”. (Kristeva, 1988: 80)

¹ “One should perhaps emphasize the history of this concept, which has come to have rather a wide currency, I think”, legt Kristeva uit in een interview met Margaret Waller. (Kristeva, 1989: 280) “I have a certain idea of the concept. At the beginning of my research, when I was writing a commentary on Bakhtin, I had the feeling that with his notions of dialogism and carnival we had reached an important point in moving beyond structuralism. [...] Personally, I had found Bakhtin’s work very exciting, particularly his studies of Rabelais and Dostoevsky. He was moving toward a dynamic understanding of the literary text that considered every utterance as the result of the intersection within it of a number of voices, as he called them. I discussed my reading with Roland Barthes, who was quite fascinated and invited me to his seminar – it was 1966, I think, and the seminar was held at 44 rue de Rennes – to make a presentation on Bakhtin. I think that my interpretation remains, on the one hand, faithful to his ideas, and demonstrates, on the other, my attempts to elaborate and enlarge upon them. Whence the concept of intertextuality, which does not figure as such in the work of Bakhtin, but which, it seemed to me, one could deduce from his work. All of this is by way of showing you, with as much intellectual honesty as possible, the source of the concept of intertextuality, while at the same time underscoring the difference between this concept and that of, for example, dialogism.” (Kristeva, 1989: 280–281)

De discussie moet hier niet opnieuw worden overgedaan, in mijn analyse van het carnavaleske toonde ik aan dat Bakhtin die dramatische, moorddadige en revolutionaire aspecten van het carnaval veel te weinig onderkent en dat hij zijn carnaval in de idyllische setting van het altijd overwinnende leven situeert. Kristeva wijst het carnaval-als-parodie af, en daaruit afgeleid ook alle andere vormen voor komische, lachwekkende parodie, omdat dat ze niet uit de invloedssfeer van de wet geraken “in order to become its other”. (Kristeva, 1988: 80) Lachende parodie biedt met andere woorden geen mogelijkheid tot dialectische vooruitgang en transformatie. Lachende parodie kan dat volgens Kristeva alleen doen door ernstig te worden, door de lach letterlijk te temperen. “Modern writing offers several striking examples of this omnified scene that is both *law* and *other* – where *laughter is silenced because it is not parody but murder and revolution* (Antonin Artaud).” (Kristeva, 1988: 80 [cursivering Kristeva, eigen nadruk]) Kristeva onderschat niet alleen de transformerende kracht van de lach – die epistemische kracht waardoor de lach veel meer naar de oppervlakte brengt dan het parodistische spiegelbeeld van het ernstige. Ze doet evenmin recht aan de complexiteit van Bakhtins begrip van parodie als tegelijkertijd lachende destructie én reconstructie, en ze gaat helemaal voorbij aan zijn filosofisch begrip van de lach. Kristeva’s interpretatie heeft de Bakhtinkritiek mee gestuurd om de rol van parodie en van de lach te minimaliseren en als negatief en triviaal te bestempelen. Tegelijkertijd voedde ze de laat-modernistische identificatie van parodie met intertekstualiteit door het komische aspect van parodie te ontkennen. (zie Rose, 1993: 180) Tzvetan Todorov versterkte in *Mikhail Bakhtin, The Dialogical Principle* (1984) die parodeloze Bakhtinlezing. Parodie komt er enkel in een citaat van Bakhtin voor en *laughter* is zelfs niet in de index opgenomen. Maar ik laakte in hoofdstuk 2 over Bakhtin al uitgebreid de stiefmoederlijke behandeling van de lach in de brede Bakhtinkritiek.

3•Postmoderne pastiche

In *Theory of Parody* (1985) zet Linda Hutcheon de bakens uit voor de postmoderne opvatting van parodie als formeel en dus ernstig, een versie van parodie die ze in haar daarop volgende boeken, zoals in *Poetics of Postmodernism*, naar het centrum van de postmoderne literatuurkritiek haalt. (zie Hutcheon, 1988: 22–36 en 124–140) Hoewel dat postmodernisme intussen op de meeste terreinen is ingelopen, blijven de begrippen sterk resoneren, daarom ga ik er nauwgezetter op in. Parodie typeert voor Hutcheon bij uitstek de betekenis van het ‘post’-prefix in ‘postmodernisme’: de ambigue houding ten opzichte van het verleden en de gewrongen verhouding ten opzichte van vernieuwing en innovatie zoals die zich

manifesteren in de paradoxale combinatie van citeren en negeren, verbinding zoeken en afstand nemen, eerbied tonen en neerhalen, zowel tekstueel als hermeneutisch. "To parody is to enshrine the past and question it." (Hutcheon, 1989: 3) Omdat het parodiërende in navolging van Kristeva intertekstueel is, wordt een postmoderne tekst een zelfbewuste intertekst. De combinatie van beide eigenschappen, parodie en intertekstualiteit, levert Hutcheon haar centrale begrip *historiographic metafiction* op: fictie die historische en fictionele interteksten parodistisch herwerkt en die zelfbewust is over de ironische mengeling van historiografie en fictie, van *world* en *word*. *Historiographic metafiction* is zelfbewust gericht tegelijkertijd zowel op de vorm als op de relatie met de realiteit. Hutcheon werkt onder een Bakhtiniaans gesternte: "The notion of parody as opening the text up, rather than closing it down. [...] Parody challenges closure and single, centralized meaning." (Hutcheon, 1989: 7)

In het vroege *Theory of Parody* (1985) neemt Hutcheon dan ook affirmatief de verdediging op van parodie. Ze grijpt terug naar Sklovskij en beschouwt parodie als een van de belangrijke formele werkinstrumenten van de postmoderne literatuur. Parodie is metafictioneel én historisch. Parodie koestert het verleden en stelt het tegelijkertijd in vraag, parodie citeert en creëert, verbindt en verbreekt, kijkt terug en maakt nieuw. "Parody in this century is one of the major modes of formal and thematic construction of texts. [...] Parody is one of the major modes of modern self-reflexivity; it is a form of inter-art discourse." (1985: 2) "It is a stylistic confrontation, a modern recoding which establishes difference at the heart of similarity." (1985: 8)

Die parodie is niet komisch. Hutcheon verwerpt de "stubborn retention of the characteristic of ridicule or of the comic in most definitions of parody, a retention that modern parodic practice contests." (1985: 26) Zij kan parodie met een gerust kritisch geweten verdedigen, schrijft ze, omdat ze parodie niet langer beschouwt als "that ridiculing imitation mentioned in the standard dictionary definitions". (1985: 5) Parodie lacht niet uit, werkt niet ten koste van de aangehaalde tekst, is nooit louter hoon en spot. Parodie heeft een veel grotere reikwijdte en effect, "far beyond just the ridiculing comedy." (1985: 24) Andere definities van het komische als incongruentie, discrepantie en discontinuïteit wijst Hutcheon af met het argument dat die niet alle gevallen van moderne parodie kunnen verklaren. (1985: 20)

Ze wil een neutraal begrip van parodie zonder de negatieve komische connotaties. Eigenlijk streeft ze het soort neutraliteit na die Fredric Jameson vat onder het begrip *pastiche* (enigszins ironisch, gezien haar grondige meningsverschil met Jameson over de postmoderniteit): "Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such

mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs." (Jameson, 2000: 202)

In de postmoderniteit neemt pastiche het volgens Jameson niet over omdat de lach – die ook in de versie van Jameson altijd een vorm van belachelijk maken is, soms welwillend, soms kwaadwillig – te beperkend is, maar omdat de gemeenschappelijke normen verdwijnen waarop parodie zich ent. Parodie blijft daardoor zonder voorwerp of roeping, pastiche kan enkel nog de imitatie oproepen van dode stijlen. In het postmoderne tijdperk is pastiche de enig overgebleven modus van citeren en zelfs van creëren. De transformatie van parodie in pastiche is een symptoom van het algehele verlies van authenticiteit. "The producers of culture have nowhere to turn but to the past: the imitation of dead styles, speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a now global culture." (Jameson, 2000: 203)

Hutcheon acht parodie vruchtbaarder dan pastiche, pastiche staat voor de steriliteit en verveling van het zich eindeloos herhalende ("depthless, trivial kitsch" (Hutcheon, 1988: 24)). Spot en hoon leiden tot eenzelfde creatieloze steriliteit, een ongebreideld verachten en parasiteren ("aesthetic cannibalization" (idem)). Hutcheon ontkent daarom dat het komische een noodzakelijk ingrediënt is van parodie, – ook bij haar bespreking van de Bakhtiniaanse carnavaleske parodie.

Maar wat onderscheidt parodie van loutere pastiche (Hutcheon, 1985: 38) en platte imitatie, (1985: 10) van citaat en allusie, (1985: 34) van pure intertekstualiteit? (1985: 23) Een kritisch verschil, stelt Hutcheon voor. Parodie is "repetition with critical difference", (1985: 20) "a distance usually signaled by irony". (1985: 32) Parody "requires the addition of an ironic and critical dimension of *distanciation*". Ironie vervangt het komische. Voor Hutcheon is dat een cruciaal verschil.

Ironische afstand laat een breder gamma van 'ethossen' (functies) toe dan de komische lach: "I would suggest a range of pragmatic "ethos" (ruling intended effects), from the reverential to the playful to the scornful", (1985: 26) veel breder dus dan "the traditional mockery or ridicule of the 'target' text". (1985: 26) Naast ironie (1985: 52) onderscheidt Hutcheon verder nog de negatievere "scornful or disdainful" ethos van satire (1985: 56). Parodie, satire en ironie gebruiken elkaar soms als strategie. Uiteindelijk tekent Hutcheon een schema van elkaar gedeeltelijk overlappende cirkels van parodie, ironie en satire waarbij de intentie ofwel respectvol is, of speels, kritisch, minachtend, spottend of kleinerend, naargelang de satirische ethos overheerst, de ironische of de parodiërende.

Hutcheons schema lijkt een originele en aannemelijke voorstelling, maar haar verward begrip van de lach leidt tot tautologie. Als alternatief voor de negatief geladen lach schakelt ze het ironische en satirische in. Ze definieert die niet verder als verschijningsvormen van het komische, maar laat ze wel overlappen als *disdainful laugh* en *knowing smile*. Via een omweg belandt ze weer bij de lach.

Hutcheon wantrouwt de lach omdat ze een bijzonder eng beeld heeft van de lach dat historisch en ideologisch gedetermineerd is. Ze zit helemaal vast in de superioriteitstheorie. Net als Jameson vernauwt ze de lach tot het 18de-eeuwse concept van het burleske, van *ridicule* en *banter*; haar lach wordt gedreven door een hobbesiaans *dédain*, waarbij de lach alleen kan ontstaan uit een tekortkomen, uit falen ten opzichte van de superieure norm van het lachende subject. Deze lach dient een dominante ideologie, bestendigt sociale en culturele macht en houdt onevenwichten in stand. Deze lach staat elke vorm van fundamentele kritiek in de weg en ontmiijnt geloofwaardige subversie. Hij is conservatief en normatief, legitimeert imperialisme en onderdrukking. Deze lach is een uitgesproken doelwit van ideologiekritici.

Maar er is een begrip van de lach mogelijk dat niet op de enge basis van superioriteit en macht is gebaseerd, zoals ik in hoofdstuk 1 heb getoond. Dan blijkt dat Hutcheon parodie in gelijkaardige termen beschrijft waarin ik de lach als inzicht heb getypeerd. In parodie onderkent ze een “established difference at the heart of similarity” (1985: 8). Centraal in haar beschrijving van parodie staat ambiguïteit: parodie neemt kritisch afstand maar zet de traditie verder, ondermijnt maar bevestigt, herhaalt maar verandert, kijkt terug maar creëert nieuw. De ambivalente parodie spiegelt de lach die openbreekt en herapprecieert, die vernieuwt en herinterpreteert. Deze parodie transformeert, ze imiteert noch devalueert. De lach is niet zomaar een effect van parodie. De lach zit in het hart van de structuur van parodie, ambiguïteit en dubbelheid vormen de essentie van de parodiërende betekenis, dat wat Hutcheon de “ironic difference” noemt.

De lach niet als hoon (travestie en burleske) beschouwd, maar als cognitieve incongruentie zet precies de formele structuur uit die aanspoort tot metafictionaliteit, intertekstualiteit en reflexiviteit. Metafictionele parodie hoeft dus het komische niet uit te sluiten, integendeel, het komische stimuleert het metafictionele. Het onderscheid in de moderne en postmoderne theorieën van parodie tussen de complexe intertekstuele en metafictionele (ernstige) parodie en de minderwaardig want negatief kritische komische parodie, is vals.

De metafictionele parodie is een bij uitstek komische parodie (– wat dan ook weer niet wil zeggen dat metafictionaliteit altijd inherent komisch is). Parodie kan wel degelijk beide zijn, zelfbewust, relativerend, verwijzend, én lachwekkend. De parodie geeft met lichtheid aan best afstand te nemen van letterlijke

betekenis, van de tekst zelf en van de brontekst. Net als bij de lach ontstaat ook bij parodie de betekenis tijdens dat ongrijpbare moment van associatieve vervreemding. Als Hutcheon vindt dat de tijd rijp is “to broaden the concept of parody to fit the needs of the art of our century”, dan gebeurt dat het best door het concept van de lach te herijken, niet door parodie voortaan tot ernstig te verklaren.

4•Komische transgressie

Ironie en parodie zijn in het postmodernisme dus geherconcipieerd als een spel met tekst, betekenis, discontinuïteit en zelfreferentialiteit. Het concept van spel heeft sinds de jaren tachtig een centrale plaats ingenomen in de literaire analyse. Wat vooral interessant is aan het spel is de transgressie van de regels waarmee het spel wordt gespeeld² – taalkundige, literaire, morele, sociale of wettelijke regels – en de manier waarop postmoderne literatuur zichzelf graag typeert als “an essentially rule-breaking activity” (Lodge, *Working with Structuralism* (1981) in Wilson, 1986: 75), als fundamentele transgressie. Maar het zou verkeerd zijn daaruit te af te leiden dat de laatmoderne literatuurstudie fundamenteel de tekstualiteit, discontinuïteit of zelfreferentialiteit zou beschouwen als (potentieel) komisch. Het spel en de transgressie zijn allerm minst komisch. Zoals Kristeva aangaf in “Word, Dialogue and Novel” is voor formele literaire analisten zelfs het carna-

² Het spel verhoudt zich niet zomaar antinomisch tegenover de regel of structuur. Jacques Derrida observeert in “La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines” (1967: 409–428) dat het organisatieprincipe van een structuur tegelijkertijd het spel mogelijk maakt en beperkt: “Sans doute le centre d’une structure, en orientant et en organisant la cohérence du système, permet-il le jeu des éléments à l’intérieure de la forme totale.” (409)

Michel Seuphor, die uit de modernistische avant-garde komt die in vele opzichten de postmoderniteit voorbereidt (zie Murphy, 1999: 251–300), beschrijft in een reeks aforismen onder de titel “Le jeu, la règle” (een essay uit 1972–1975 dat centraal staat in het artistieke en theoretische oeuvre van Seuphor) de quasi dionysische-apollinische interrelatie tussen regel en spel. Het spel daagt de regel uit maar kan niet bestaan zonder de regel. Regels streven naar autoritaire systematiek, gaan onmiddellijk bevelen en kijken neer op wat verschilt. Het spel brengt vernieuwing en creativiteit, het zorgt voor leven. (“L’humanité doit tout au jeu.” (Seuphor, 2001: 18)) Maar elk spel brengt niettemin een regel voort, “simplement parce qu’il a besoin d’elle pour durer. D’ailleurs la règle est déjà dans le jeu par le rythme et la répétition qui lui sont naturels. Le jeu répugne à l’anarchie qui le disperse et gaspille ses moyens. Même s’il se formule en opposition à la règle, le jeu la retrouve en lui-même, parce qu’il n’y a pas de jeu sans une certaine méthode, sans une certaine thématique, sans une certaine économie.” (Seuphor, 2001: 19) Maar uiteindelijk overwint toch de flexibiliteit van de vrije vorm. Het spel vernieuwt de regel door er telkens weer mee aan de haal te gaan. “Observez comme la règle structure le jeu. La règle le domine, puis ne le domine plus. Car le jeu est premier. Il se laisse mener un temps, il se laisse jouer, mais il demeure souverain. Il dit oui à la règle par bon plaisir. En somme, c’est lui qui joue la règle dont il reçoit la durée. Il l’assume juste ce qu’il faut sans faiblir, juste ce qu’il faut pour toujours rebondir dans l’inconnu.” (Seuphor, 2001: 25) Uiteindelijk verhoudt het spel zich tegenover de regel zoals de lach tegenover de ernst, ze impliceren elkaar, meldt Seuphor: “A chaque conversation le mot qui déride, à chaque théorie sa caricature, à chaque spectacle sa clownerie, à chaque roi son pitre. Et qu’il n’y ait nulle imposture que le rire ne démasque.” (Seuphor, 2001: 18)

valeske een formele transgressie, zowel linguïstisch, logisch als sociaal-moreel,³ die zijn eigen wetmatigheid oplegt en daarbij even ernstig is als wat het te buiten gaat. De *scriptor ludens* van de deconstructie speelt alleen omdat het spel dat hij meent te manipuleren met en via hem speelt. In het grenzeloze spel van *différence* van Derrida dat ontstaat door “l’absence du signifié transcendantal” is het spel onpersoonlijk en onopzettelijk, zowel een toestand als een effect, het is onontkoombaar en universeel. (zie Wilson, 1986: 74–82) Dat spel wordt bestempeld als een uiting van ironie, ook die ironie is onpersoonlijk en uitermate ernstig.⁴ Niettemin ligt in het spel van de tekst als Barthes’ *texte-limite*, tekst waarin de conventies van het realistische proza, zoals de transparantie van betekenis en de stabiele relaties tussen vertelinstantie, personages en lezer, doorbroken worden, een groot komisch potentieel. Boontje van *De Kapellekensbaan* wordt terechtgevoerd door zijn personages die zijn verhaal van Ondine en Oscar mee beginnen te schrijven, Flann O’Brien’s dronken studentenverteller Trellis krijgt in *At Swim Two Birds* te kampen met een samenzwering van zijn personages die een verhaal schrijven waarin hij akelig aan zijn eind moet komen, en “u, de lezer” wordt in Italo Calvino’s *Se una notte d’inverno un viaggiatore* met het hoofdpersonage “ik, de schrijver” mee van boek naar boek (en verhaal naar verhaal) gesleept op zoek naar het authentieke manuscript van het niet-bestaande boek dat de lezer

3 “The only discourse integrally to achieve the 0–2 poetic logic is that of the carnival. By adopting a dream logic, it transgresses rules of linguistic code and social morality as well.” (Kristeva, 1988: 70)

4 In die context heeft zelfs “humor” geen enkele relatie meer tot het komische. Alsof het een betekenisloos want volkomen achterhaald begrip is, stelt Candace D. Lang (1988) voor om met *humor* poststructuralistische ironie aan te duiden; de ironie die ontstaat bij wie er niet meer van uitgaat dat er tussen woord en concept een eenvoudige correspondentie bestaat, of dat de *signifié* ontologische prioriteit heeft over de *signifiant*. “The humorist writes with the conviction that language is always an essential determinant of thought [...], and that its semantic ambiguities and connotative resonances are to be explored and actualized rather than limited or suppressed. Thus the ironist’s perpetual source of distress, the inadequacy of language for self-expression, is a false issue for the humorist, since he or she accords a priori to language a constitutive role in thought and therefore in the ego. If the fundamental problem raised (implicitly or explicitly) by the ironic work is the expression of meaning, it is for the humorous text the production of meaning.” (Lang, 1988: 6) Elk talig begrip wordt dus ironisch en humoristisch. In de op de spits gedreven dichotomie van Lang, ontleend aan Deleuze en Guattari, behoort ironie tot het moderne tijdperk, humor is een postmoderne besogne. De interpretatie van Lang stuurt mee het contemporaine debat over ironie. (zie Schoentjes, 2001: 301)

Zoals Hutcheon en Kristeva parodie ontdoen van elke specificiteit en het synoniem maken voor intertekstualiteit, schraapt Lang de begrippen ironie en humor leeg en promoveert ze tot vage algemene conditie van het postmoderne taalbewustzijn, tot een “philosophical stance” die kritisch staat tegenover de “classic dichotomies (reality/appearance, meaning/expression, etc.)”. (Lang, 1988: 37). Ook Lang doet dat expliciet om ironie te redden uit de handen van critici (*the usual suspects*, te beginnen bij Aristoteles) die haar verwerpen als oneigenlijk, immoreel, pervers en onzinnig taalgebruik. (1988: 41) Maar deze stijl van poststructuralisme maakt de van elke lach gespeende ironie en parodie tandeloos. In dit nieuwe filosofische universum blijft niets meer over om te buiten te gaan. Ironie pleegt inbreuk op waarheid, maar er is geen waarheid meer. Parodie zou het creatieve genie ontmaskeren dat unieke kunstwerken voortbrengt, maar kan na de dood van de schrijver slechts als een Sisyphus fragmenten aanhalen uit de grote bibliotheek van intertekstualiteit. Wanneer ironie en parodie de norm worden, is elke lach bij voorbaat uitgesloten.

toch in handen heeft. De komedie van de vertelsituatie signaleert dat wat wordt verteld, niet volgens de gangbare codes gelezen moet worden.

Ironie en parodie spelen zich af op het ontologische niveau van de vertelling zelf. Het niet-ernstige vertel- of/ en auteursperspectief trekt de grond van zekerheid weg onder het fictionele universum. De vertelironie van Oskar Matzerath in *Die Blechtrommel* legt de lezer een twijfel op die geen norm van waarheid of zekerheid overlaat. De parodie richt zich niet alleen meer op andere teksten, maar problematiseert de narratieve structuur, de genres, conventies, instanties en geplogenheden die de tekst zelf schragen. De parodie etaleert met andere woorden de conventionaliteit van de vertel- en verhaaltechnieken – we zijn weer aanbeland bij het formalistische ontbloten van procédés en conventies. Boon, O'Brien, Calvino en Grass laten hun schrijvers-personages doen wat Sterne in *Tristram Shandy* Uncle Toby en Dr Slop liet doen; het verhaal onderbreken en uitstellen, met eindeloze uitweidingen demonstreren dat de vertelling absoluut vrij is en gebonden hoeft te zijn aan de wil van schrijver, verteller noch personages, aan de wetten van logica, efficiëntie noch causaliteit.

In dergelijke teksten waar de zelfreflexieve vorm de inhoud uitmaakt, is de parodie gericht op zichzelf en wordt ze een autoparodie. "While parody has traditionally been anxious to suggest that life or history or reality has made certain literary styles outmoded, the literature of self-parody, quite unsure of the relevance of such standards, makes fun of the effort even to verify them by the act of writing." (Richard Poirier, *The Performing Self* (1971) geciteerd in Höfele, 1997: 73) Voor Poirier is *Ulysses* van Joyce het paradigmatische prototype van dergelijke schrijftuur. Het naïeve geloof in de mimetische kracht van literatuur heeft de baan geruimd voor een ironisch besef dat elke vorm leidt tot artificialiteit. Dat besef verlamt niet, integendeel, volgens Poirier inspireert het Joyce tot "wonder at the human power to create and then to create again under the acknowledged aegis of death". (Poirier (1971) in Höfele, 1997: 73)

Die creatieve parodiërende kracht huist in het formele zelfbewustzijn. Hoe het wordt verteld, wordt het voorwerp van wat er wordt verteld, *sjuzet*, *l'énonciation* of *das Erzählen* wordt het onderwerp van de *fabula*, *l'énoncé* of *das Erzählte*. De parodie heeft geen normatief of restauratief doel meer, ze staat niet in dienst van een orde of norm die moet worden aangevallen, hersteld of beschermd. De parodie wordt een literair spel, een vrije, onproductieve, onzekere maar niet-temin aan regels gebonden activiteit.⁵ (O'Neill, 1990: 77) Dat parodiërende spel is in hoge mate incongruent, en juist dat maakt het komisch: de mate waarin het verrast, intenties verdraait, grenzen doorbreekt, verwachtingspatronen uitdaagt, de logica frustreert en zich wentelt in het illogische plezier van het incongruent zijn (het vrolijk verdraaien, aanpassen, naar de hand zetten, ...). Die verrassende, contradictoire komische incongruentie vormt de kritische functie die parodie

onderscheidt van imitatie of pastiche, van de holle repetitie of van de pure zelf-betrokken imitatie.

Want hoezeer het spel ook met zijn eigen regels speelt, de komische parodie is nooit louter zelfbetrokken in een autonome discursieve wereld. In het proza dat deze studie onderzoekt, blijkt al te pijnlijk hoe overweldigend de historische wereld is, en hoezeer er ook in het papieren bestaan geen ontsnappen aan is. Het parodistische spel op papier is geen vlucht in de ijle zelfbetrokkenheid, integendeel, het is een poging om te herfraseren en te herconciëren, om eerdere pogingen om de wereld te vatten tegelijkertijd aan te halen en te doorbreken. Dat is de creatieve drift van de kritische parodie in dit romanproza dat de conventies van het realisme doorbreekt maar zich niet afwendt van de wereld. Het neemt zijn eigen tekstualiteit onder de loep, omdat die exemplarisch is voor de manier waarop de wereld kan worden gevat. De echte inzet van dit proza is niet de tekst, het is de betekenis die het subject kan verwerven in de wereld – over zichzelf en over de wereld en over zichzelf in relatie tot de wereld. Die wereld is niet de waardige, harmonieuze, weldoordachte en humanistische orde die het ‘klassieke’ proza voorstelde. Hoe de chaos weer te geven, de valsheid van de burgerlijke orde, de zelfbegoocheling van het idealisme, het onmenselijke geweld, de onredelijkheid? Hoe in taal en tekst te vatten wat die taal te buiten gaat?

5 Patrick O'Neill bepleit in *The Comedy of Entropy* (1990) het inherent *humorous* karakter van de postmoderne tekstuele spel. O'Neill bouwt daarvoor een theoretische brug tussen *humour* en spel, en vervolgens tussen spel en de modernistische discursiviteit en laat/postmoderne literaire praktijken van metafictionaliteit, discontinuïteit en tekstuele twijfel. Een dergelijke tekstualiteit is volgens O'Neill potentieel komisch, soms domineert het satirische, soms het ironische of soms het parodiërende. Bij zijn tekstanalyse definieert O'Neill satire als de mate waarin personages hun fictieve wereld afwijzen en in die wereld wanorde scheppen of koesteren. Satire is vooral eigen aan realistische literatuur. Bij ironie stichten de personages wanorde ten opzichte van de betekenis van hun wereld, ironie problematiseert hoe informatie wordt weergegeven en geïnterpreteerd. Ironie is epistemologisch en is essentieel modernistisch. Parodie, tenslotte, plaatst de vertelling zelf op de voorgrond, ze is een spel van taal en vertelling, ze is metanarratief. Parodie is ontologisch en typeert postmoderne literatuur. (zie O'Neill, 1990: 261) O'Neill misprijst het komische niet en geeft een uitgebreid en verhelderend historisch overzicht van theorieën van het komische. Zijn concept van entropische humor, humor die zich wentelt in onzekerheid, chaos en wanorde en niet meer in dienst staat van orde, levert interessante inzichten op en door het literaire en het humoristische beide als gelijkaardige creatieve daden te beschouwen die voortkomen uit dezelfde ludieke impuls komt hij in de buurt van een theorie van de creatieve, epistemische lach. Maar O'Neill probeert de band tussen het literaire, het humoristische en het spel te structureel smeden, en daarin overtuigt hij volgens mij niet. Om het humoristische met het spel en zo met literatuur te verbinden, moet hij het humoristische uittrekken tot alles wat potentieel humoristisch is. *Potential incongruity* (en niet eens actuele incongruïteit) is dan de basis van het potentieel humoristische, dat op zijn beurt het potentieel komische is. (Humoristische) incongruïteit wordt zo algemeen dat ze nietszeggend wordt. O'Neill geeft geen distinctieve karakteristieken van humor. Hij maakt elke vorm van taal tot een latent spel en dus een latente *humorous* situation. Zijn begrippen worden zo algemeen dat ze *empty signifiers* worden. Daardoor vergroot hij de begripsverwarring eerder dan ze op te lossen. Dat geldt niet alleen voor *humour*, waarmee hij dat (een situatie, inzicht, ...) bedoelt wat het komische opwekt, maar ook voor satire, ironie en parodie. Hij houdt amper rekening met de bestaande betekenis en past ze in een schema in dat al te zeer doet denken aan de theorie van Brian McHale in *Postmodern Fiction* (1987).

Dat is de strijd die de hoofdpersonages-schrijvers in *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*, *Die Blechtrommel* en *Midnight's Children* voeren. Ze zetten dat niet aan als een tragisch gevecht, maar grijpen de incongruenties aan om een komisch 'prozaïsch' spel te spelen.

5. Parodistisch realisme

Hoewel deze laatmoderne parodiërende metafictionaliteit veel zelfbewuster omgaat met de interactie van stemmen van personages en vertellers dan Bakhtin bij Dostoevski zag, ontwikkelde Bakhtin een rijk vocabularium om de verschillende dimensies van die tegelijkertijd op de wereld en op de eigen tekstualiteit gerichte parodie te analyseren. Dat vocabularium wil ik hier, tot slot, kort systematiseren. Ik herneem kernbegrippen uit Bakhtins poëtica (hoofdstuk 2) en spits ze toe op parodie. Ik poog daarmee niet om Bakhtins theorie van parodie (al te coherent) te reconstrueren, maar om uit de tweeslachtigheid die hij voelde over parodie (idyllisch versus modern) een rijker geschakeerd begrip van lachende parodie te schetsen.

Parodie voltrekt in de roman drie bevrijdende revoluties, zo vatte ik in hoofdstuk 2 kort de verschillende uiteenlopende versies van Bakhtin over het effect van de (parodistische) lach in de roman samen.

De eerste is een talige en formele revolutie. Parodie is een formeel procedé dat talen weergeeft, talen tegen elkaar opzet en talen kritisch maakt ten opzichte van elkaar. In de wereld van de parodie wordt taal de representatie van taal, elke taal is daardoor meerduidelijk, en de positie van wie spreekt (auteur, verteller of personages) staat ter discussie. Met de woorden haalt parodie ook de teksten van anderen aan. Dat maakt parodie metafictioneel en intertekstueel.

De tweede is de lichamelijke en carnavaleske revolutie die de roman in de richting van het moderne realisme stuwt. De parodistische lach gooit het voltooide verleden open, ontmantelt het abstracte en stelt er het concrete voor in de plaats. Parodie is oneerbiedig en stuurt aan op experiment, de realiteit krijgt directer vorm, tijd en ruimte worden lichamelijk ervaren. Deze parodie komt in de buurt van het groteske, het burleske en travestie.

De derde is een filosofische revolutie die correspondentie tussen taal en wereld vervangt door ambiguïteit. Taal kan in de roman niet eenduidig zijn, en evenmin is de wereld dat die in de roman wordt geschapen. De zekerheid over de referentialiteit van taal maakt plaats voor het relativiserende besef dat betekenis contingent is.

Parodie behoort voor Bakhtin vanzelfsprekend tot het domein van de lach, maar in navolging van de Russische formalisten is ook Bakhtin vooral geïnteresseerd in de formele uitwerking. Parodie is in zijn romanpoëtica het belangrijkste procedé om een taal weer te geven, om talen te laten dialogeren met talen en over talen te laten reflecteren. “All these [parodic-travesty] forms are unified by virtue of their shared object: language itself.” (E&N, 59) Het weergeven van talen (en de daaraan verbonden wereldbeelden) maakt de roman tot een caleidoscoop van stemmen die elkaar citeren in het licht van zichzelf en die zich oriënteren ten opzichte van elkaar. De talen raken daardoor gehybridiseerd, wat uiteindelijk resulteert in *double-voicedness*, het samenbrengen van verschillende perspectieven en intenties in één uiting. Dat proces van hybridisering wordt geregisseerd door de principes van dialogiciteit (talen die als in een dialoog op elkaar inspelen) en heteroglossia (de sociale/generische diversiteit van talen).

De parodiërende impuls streeft naar confrontatie. Parodie is voor Bakhtin de motor voor zowel de veelstemmigheid van de roman (heteroglossia) als voor de stilisering van de dialogiciteit – die in de roman vaak een confrontatie is.⁶ Parodie speelt met de grenzen van talen en met het auteurschap van een taal, wakkert de strijd tussen stemmen aan om de auctoriële macht over hun taal te verwerven, en intensifieert de perspectiefwissels tussen stemmen, personages, vertellend personage, verteller(s), auteurspersonage en schrijver. “In parody two languages are crossed with each other, as well as two styles, two linguistic points of view, and in the final analysis two speaking subjects.” (PND, 76) Dat spel met perspectieven is een van de fundamenteelste aspecten van de komische roman.

Bakhtin presenteert de roman als een arena van stemmen waarin parodie het belangrijkste strijdwapen is. Die roman zelf wordt uiteindelijk zelf het voorwerp van de parodie. Dat gebeurt vooral in de tweede stilistische lijn, die begint met de romans van Cervantes en Swift. Deze metanarratieve parodie (“the testing of discourse” (DiN, 413)) is de meest gesofistikeerde vorm van parodie, het is een kritiek van de roman ten opzichte van zichzelf, en een kritiek ten opzichte van de manier waarop taal de realiteit kan weergeven. De parodie van Rabelais bij voorbeeld “intensified to the point where it became a parody of the very act of conceptualizing anything in language”. (DiN, 309) Parodie, meldt Bakhtin hier, kan verschillende intenties hebben, van het welwillend dialogische tot het bijtende. “The degree of parody, as well as the degree of dialogical resistance of the parodic discourse, may be highly varied: from external and crude literary parody (where nothing more than parody is intended) to an almost complete

⁶ “Novelistic dialogue is pregnant with an endless multitude of dialogic confrontations, which do not and cannot resolve it, and which, as it were, only locally (as one out of many possible dialogues) illustrate this endless, deep-lying dialogue of languages; novel dialogue is determined by the very socio-ideological evolutions of languages and society.” (DiN, 365)

solidarity with the parodied discourse (“romantic irony”); midway between these two extremes [...] stands *Don Quichote*, with its profound but cunningly balanced dialogism of parodying discourse.” (DiN, 413) Stilistisch is parodie ook voor Bakhtin dus een rijk en veelzijdig begrip dat, om de begrippen van Hutcheon te gebruiken, een “ethos” (*ruling intended effect*) kan hebben die varieert van het ronduit satirische tot het empathische, van bevechten en bekampen tot assimileren en integreren.

Parodie creëert dus ambiguïteit. In bakhtiniaans jargon heet het dat parodie het romandiscours open en meerduidig maakt, het ontdoet van monologische autoriteit, er twijfel en veelzijdigheid in inbrengt. Parodie doet in de context van de moderne roman wat de carnavaleske lach in de middeleeuwen en vroege renaissance deed: “Laughter purifies from dogmatism, from the intolerant and the petrified; it liberates from fanaticism and pedantry, from fear and intimidation, from didacticism, naïveté and illusion, from the single meaning, the single level, from sentimentality. [...] It restores this ambivalent wholeness.” (RHW, 123)

Parodie is dus niet zomaar een stijlfiguur. Parodie gaat niet alleen over hoe de roman omgaat met andere teksten en met de externe realiteit, maar bepaalt ook hoe de roman omgaat met zijn eigen tekstualiteit. Via parodie reflecteert de roman over zijn status als talige constructie, en dat gebeurt dan ook op vele verschillende niveaus van de roman.

Bakhtin biedt een sterke formele analyse van de talige werking van parodie, maar hij kan er de komische werking van parodie niet mee verklaren. Hij mist een idioom voor een volwaardige theorie over het komische karakter van parodie. Zoals ook Rose vaststelt: “Bakhtin fails to give a clear explanation of the stylistic causes for the peculiar comic effect of the parody which his concept of it as carnivalized literature has stressed. He returned to the formalist analysis of its dual structure, as intertextuality. His theory of parody either stresses his analysis of comic carnivalistic literature, or his analysis of dialogic literary forms. (double-voicedness, rejuvenating used literary forms, heteroglossia, stylization) Never both. He continued the modern separation of the comic from the more meta-fictional and complex aspects of parody.” (Rose, 1993: 154–55)

Om het komische te verklaren moet Bakhtin zijn toevlucht nemen tot het carnavaleske discours. Dat is problematisch. Zoals ik in hoofdstuk 2 aangaf, zijn het parodiërende en het carnavaleske allerm minst inwisselbaar – ze behoren tot verschillende tijdperken en wijzen tegenovergestelde richtingen uit (het kritisch moderne versus het mythische).

Bakhtin worstelt in die context met de intenties van parodie. Enerzijds bestempelt hij het komische effect van parodie als *ridicule*, als uitlachen, en volgt hij de traditie van het burleske en de travestie door parodie als een in essentie negatieve

lach op te vatten die onmaskert en naar beneden haalt, die fors bekritiseert, die de pathos van het officiële en pompeuze in het belachelijke trekt en afstanden niveleert. Parodie staat voor oneerbiedigheid. Maar anderzijds geeft hij parodie een grote komische levenskracht mee die stamt uit het rijke reservoir van eerlijke en ongecensureerde volkse energie. Ook daarop ging ik uitgebreider in in hoofdstuk 2. Middeleeuwse parodieën zijn voor Bakhtin komisch omdat ze voortkomen uit een overkoepelend komisch wereldbeeld, “even the smallest medieval parody is always built as part of a whole comic world.” (RHW, 88) Parodie is met andere woorden komisch omdat ze dicht tegen het levengevend groteske aanleunt, omdat ze het symbolische inruilt voor het lichamelijke, en het zinnelijke verkiest boven het rationele. Zulke komische parodieën zoeken niet naar een “object of derision and destruction”, “they merely transposed these elements into the key of gay laughter, into the positive material bodily sphere. Everything they touched was transformed into flesh and matter and at the same time was given a lighter tone.” (RHW, 83)

Komische parodie heeft voor Bakhtin dus altijd een groteske kwaliteit. Alleen in de groteske setting van het carnavaleske kan parodie komische transformaties realiseren. In de bourgeois omgeving van de opgedeelde moderne wereld daarentegen wordt de lach privaat en triviaal, de parodie wordt “superficially rational and narrow” en wordt een “bare parody”, (RHW, 101) bij Voltaire zelfs een “bare mockery”, “its force is entirely deprived of the regenerating and renewing element.” (RHW, 119) Parodie die van haar wortels is afgesneden, is slechts in staat tot “reduced laughter – humor, irony, sarcasm”. (RHW, 120)

Maar Bakhtin is niet overal zo pessimistisch over moderne parodie. In “Discourse in the Novel”, “Prehistory of Novelistic Discourse” en “Epic and Novel” beschrijft hij, verborgen tussen het carnavaleske enthousiasme, nog een derde soort revolutie die parodie pleegt. Het lot van deze parodie is niet gelinkt aan de neergang van het carnavaleske.

Parodie is genealogisch nog verbonden met de oude carnavaleske wereld via de klassieke menippeaanse en seriokomische genres, via personages als de clown, zot, en schurk. Hun parodie speelt met een “gay deception”, het is een “malicious distortion”, (DiN, 401) de vrolijke schurk, clown en zot zijn zo interessant omdat ze een “radical scepticism toward any unmediated discourse” aan de dag leggen. Het komische van deze literaire parodie verklaart Bakhtin niet langer via het carnavaleske, maar door te wijzen op de epistemologie van de lach. Deze parodie is heiligschennend, ze doorbreekt dogma’s, kort afstand in, onttoont, maakt tastbaar, haalt aan, actualiseert, familiariseert en onttrekt aan de angst en vrees. “Laughter has the remarkable power of making an object come up close, of drawing it into a zone of crude contact where one can finger it familiarly on all sides,

turn it upside down, inside out, peer at it from above and below, break open its external shell, look into its center, doubt it, take it apart, dismember it, lay it bare and expose it, examine it freely and experiment with it.” (E&N, 23) Die destructieve werking van parodie bevrijdt een object uit het dogmatische betekenisweb waarin het gevangen zat. Nieuwe talen maken nieuwe wereldbeelden mogelijk. “What reigns supreme here is the artistic logic of analysis, dismemberment, [...]” (E&N, 24)

Het is Bakhtins meest verrijkende verklaring voor het komische karakter van parodie; ze verbindt een cognitieve visie op de lach (zie hoofdstuk 1) met de artistieke missie van de roman. Bakhtin maakt hier wel degelijk de sprong van een stilistische analyse van parodie naar het komische. De parodistische roman stiltseert talen, ontmantelt ze, onthult hun conventies. Hij doet dat met oneerbiedig komische wissels van perspectief. Die dagen uit om de wereld opnieuw te ervaren. De vrolijke “impiety” van parodie leidt zo tot een groter realisme – “to experience beneath these categories [all existing straightforward genres, languages, styles, voices] a different and contradictory reality that is otherwise not captured in them”. (PND, 59) De komische roman probeert de wereld te vatten die ontsnapt aan de conventionele talen, genres, stijlen en stemmen. Hij zoekt de chaos op, het tegenstrijdige, bewegende, veelzijdige. Daarvoor moet hij de klassieke genres uitdagen en uitrekken. Statische woorden worden steeds opnieuw getoetst aan de ervaring, de praktische ervaring van de realiteit – zoals die lachend ervaren wordt. Die behoedt voor de *loophole* van relativisme.

6•Parodie in de roman: zes onderzoeksniveaus

We zijn ver geëvolueerd van de begindefinitie van parodie als het weergeven van een tekst met een kritische intentie. Parodie kan uitgroeien tot een procedé voor zelfbeschouwing waarbij taal zichzelf in vraag stelt als conceptueel instrument, en waarbij de parodie in twijfel trekt wat taal ooit kan betekenen. De roman kan zich onderwerpen aan zijn eigen parodie en op vele niveaus concurrerende en contradictoire visies koesteren. Maar de parodie trekt zich niet terug uit de wereld. Met haar oneerbiedigheid stuurt ze aan op realisme. Uit dat realisme haalt ze komische kracht – vanuit de traditie van het groteske materialisme en uit de deflatie waar ze op aanstuurt, de ontmaskering van incongruenties tussen concept en ervaring. De formele citerende werking wakkert (met deflatie en incongruentie) haar komische vuurkracht aan. Ze neemt singuliere beschrijvingen op de korrel en maakt de roman tot een strijdperk van ervaringen van en versies over de wereld.

De parodie manifesteert zich op vele verschillende niveaus in de tekst. Om de analyse van de overweldigend complexe romans enigszins te ordenen, stel ik voor

om de parodie op zes niveaus te onderzoeken: chronotopie (de situering in en weergave van tijd/ruimte), genre (de generische opbouw), vertelling (de vertelsituatie), tekst/stijl, plot/thematiek en subject/personage. Dit is een erg pragmatische indeling. Tekststructureel gezien vormen de zes niveaus een amalgaam. Ze beschouwen de tekst bij voorbeeld in relatie tot de realiteit (chronotopie), tot andere teksten en classificaties van teksten (genre), ze behandelen de presentatie en zelfpresentatie van het proza (vertelling), de formele en stilistische kenmerken (tekst/stijl), en de inhoud zoals weergegeven in de plot, personages en thematiek. De receptie komt slechts zijdelings ter sprake.⁷ Het is best mogelijk om de roman in te delen volgens een formalistisch, structuralistisch of ander patroon.⁸ Maar zulke indelingen lenen zich zelden tot een concrete analyse. Deze zes onderzoeksniveaus pretenderen niet om theoretische of algemene uitspraken te doen over de structuur van prozateksten. Ik hanteer ze als een pragmatische voorstelling, als aanleidingen om gedetailleerder en geconcentreerder te kunnen ingaan op fundamentele aspecten van vorm, inhoud of stijl. Daarom doe ik geen poging om deze indeling teksttheoretisch te onderbouwen.

Ik zal in de drie romans niet telkens de zes niveaus voor zowel parodie als groteske onderzoeken. Telkens twaalf categorieën zou leiden tot systeemdwang, en kan wegens de hoeveelheid aan materiaal slechts oppervlakkige schetsen opleveren. Parodie en groteske zijn bovendien niet in elke roman even interessant op elk tekstniveau. De drie romans uit mijn corpus blijken op dit vlak behoorlijk complementair. Ik heb ervoor gekozen om vier onderzoeksniveaus per roman te bespreken, twee voor parodie, twee andere voor groteske. In elke roman is zowel parodie als groteske vanuit verschillende invalshoeken onderzocht, en aan het eind zijn alle twaalf niveaus aan bod gekomen.

Bij *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* concentreer ik mij voor het parodistische op vertelling en op genre (de formele niveaus), voor het groteske op plot/thema's en op subject/personages (inhoudelijke niveaus). Voor *Die Blechtrommel* concentreer ik mij voor het parodistische op tekst/stijl en op plot/thema's, voor het groteske op chronotopie en op vertelling. Voor *Midnight's*

⁷ Een onderzoek naar de receptie van het parodiërende en groteske (wat als parodisch/grotesk wordt beschouwd en hoe welk lezerspubliek in welke tijd daarop reageert) is ongetwijfeld zinvol, zeker bij literaire werken die zo sterk verbonden zijn met de tijd en plaats waarin ze zijn geschreven, maar een dergelijk historisch receptieonderzoek vergt een aparte studie.

⁸ Bijvoorbeeld volgens het structuralistische schema dat Tzvetan Todorov uit de semiotiek overneemt. Dat onderkent in elke tekst drie niveaus: het verbale, het syntactische en het semantische. (Todorov, 1975: 20) Het verbale resideert in zinnen en uitingen (*utterances*), er vindt een uitwisseling plaats, met een zender en een ontvanger. Het syntactische werkt op het niveau van de verbanden tussen de afzonderlijke delen. Die verbanden kunnen driesoortig zijn: temporeel, spaciaal of logisch. Het semantische ten slotte behelst de thema's van een literaire tekst. Een bepaald en eindig aantal thema's kan overal en altijd opduiken. Wat ik aanduid als chronotopie, genre, vertelling en tekst zijn syntactisch; tekst/stijl is semantisch; plot/thema's en subject/personage zijn thematisch.

Children concentreer ik mij voor het parodistische op chronotopie en subject/personage, voor het groteske op genre en op tekst/stijl. Complementariteit is een van de belangrijkste motieven voor die keuze. Over de drie romans gezien is het parodistisch uitspelen van genres en het parodistisch opentrekken van vertelling veruit het markantst bij *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*; terwijl de groteske vertelsituatie het meest uitgesproken ontwikkeld is bij de onbetrouwbare, gekke dwerg Oskar in *Die Blechtrommel*. De parodistische chronotopie is dan weer het sterkst in *Midnight's Children*, waar Saleem het persoonlijke historisch maakt.

Ik wil hier nog in algemene termen aangeven welke gedaante de literaire parodie kan aannemen op elk van die (artificiële en tot op zekere hoogte arbitraire) onderzoeksniveaus. Hetzelfde zal ik op het eind van dit hoofdstuk doen voor het groteske. Dit is slechts indicatief, ik wil er de lezer de richting mee aangeven die mijn tekstlezingen zullen uitgaan. Beschouw het als een ruw geschetste plattegrond ter oriëntering voor we in de tekstlezingen zelf onderduiken.

1. Chronotopie

De gesitueerdheid van de roman in tijd en ruimte. Dit niveau beschouwt parodie in relatie tot de wereld. Eerst en vooral formeel: Hoe de roman tijd en ruimte observeert en vorm geeft, en hoe hij die relatie met tijd en ruimte ironiseert door traditionele chronotopieën te parodiëren. In de hier bestudeerde romans zijn tijd en ruimte niet zomaar gegeven als een natuurlijke en onproblematische setting. De romans etaleren een grote nieuwsgierigheid naar het contemporaine maar ze zijn niet zomaar realistisch. Ze zijn gefascineerd door het verleden, maar ze zijn niet zomaar historiografisch. Ze gaan over Duitsland, India, Pakistan, Vlaanderen in tijden van oorlogen, omwentelingen en identiteitscrisissen die de oude patronen van zelfbeschrijving achterhaald maken. Ze parodiëren gestandaardiseerde pogingen om geschiedenis en geografie coherent weer te geven en te interpreteren en ze zijn schoolvoorbeelden van *historiographic metafiction* (Hutcheon). De helden-schrijvers-vertellers voelen geen enkele schroom om te subjectiveren en de wereld te schoeien op de leest van hun eigen lichaam – een misvormd, onrijp of kinds lichaam. Daarmee stellen ze sterk afwijkende strategieën voor om ruimte en tijd te beschrijven. Ze vergroten de realiteit uit, met satirische of ironische intenties, en onderzoeken waarom de standaard-chronotopieën niet voldoen.

2. Genre

De romans doorbreken de grenzen van genres. Het resultaat is een parodiërende vermenging van het fantastische, mythische, epische, van historiografie, brieven, memoire, dagboek, autobiografie, avonturenroman, Bildungsroman, schelmen-

roman, road movie, levensgeschiedenis, wetenschappelijk traktaat, geschiedenisroman, poëzie, encyclopedische opsommingen, zakelijk proza, hagiografie, kunstkritiek, journalistiek proza, enzovoort.

In die narratieve excessiviteit lijken de romans van Boon, Grass en Rushdie sterk op de menippeaanse satires waarvan Bakhtin veertien karakteristieken heeft onderscheiden: 1. Een groter belang van komische elementen. 2. Een uitzonderlijk grote vrijheid van plot en een grote filosofische verbeelding. 3. Het testen van een idee en het zoeken naar waarheid via uitzonderlijke avonturen. 4. De combinatie van het symbolische of zelfs van mystiek-religieuze onderwerpen met een ruw naturalisme en vulgariteit. 5. Stelt ultieme vragen. 6. Een driedelig universum van hel, aarde en Olympus. 7. Observeren vanuit ongewone standpunten. 8. Ongewone psychische toestanden, waanzin, bizarre dromen, aberrante passies, zelfmoorden. 9. Schandaalscènes, het doorbreken van de omgangsnormen en etiquette. 10. Scherpe contrasten en oxymoronachtige contrasten (van het type keizer wordt slaaf of nobele bandiet). 11. Sociale utopia's in verre landen. 12. Veelvuldig gebruik van andere genres (novella's, brieven, symposia, redevoeringen) en het vermengen van proza en poëzie. 13. Een veelheid aan stijlen en intonaties. 14. Actuele gebeurtenissen en onderwerpen.

De menippeaanse satire mengt parodiërende met groteske elementen. De parodiërende vermenging leidt tot een allesoverheersend eclecticisme, van onderwerpen, stijlen en registers, personages, talen en manieren van observeren. De ambiguïteit komt vooral tot uiting in felle contrasten.

3. Vertelling

De komedie kan zich zoals bij O'Brien of Calvino manifesteren op het meta-narratieve niveau in metalepsis (Genette) van de personages, waarbij de personages breken uit de grenzen van de vertelling en een positie innemen die hen in het traditionele romanproza niet toekomt, in een wereld waar ze niet horen. Dit leidt tot complicaties in de vertelsituatie, waarbij verteller en personages elkaars plaats innemen, en tot onduidelijkheid over de status van het vertelde – vanuit wiens standpunt het geschreven is en wie focaliseert, hoe alwetend de verteller is, en vooral, hoe betrouwbaar hij is. De vertellers-schrijvers uit de drie romans sollen vooral met die betrouwbaarheid. De metanarrativiteit problematiseert permanent de fictionaliteit.

Naast de metalepsis van personages en vertelinstanties is er ook een metalepsis van fictionele werelden, waarbij de status van die werelden vervaagt – dromen, fantasieën, plannen, verhalen of voorwendsels nemen de plaats in van gebeurtenissen, het wordt onduidelijk tot welk niveau van de tekst verhalen behoren, en wat het realiteitsgehalte van een verhaal is. Bovendien wordt nog gegoocheld met verschillende media (film, schilderij, theater). De parodie scherpt de alertheid

van de lezer over het gecomponeerde (*writerly*) karakter van teksten aan, trekt referentialiteit in twijfel en speelt een spel met ontologische onzekerheid die geldt als typerend voor postmoderne literatuur. Deze parodie doorbreekt de impliciete overeenkomst dat de verteller autoriteit heeft, weet wat hij gaat vertellen en bereid is om het te vertellen, en dat de vertelling op efficiënte wijze een bepaalde vorm van kennis overdraagt. (cf. Gibson, 1985: 131)

4. Tekst/stijl

De tekstuele komedie uit zich op het niveau van de beschrijving, waar de homogeniteit van het klassieke narratieve discours wordt geparodieerd met exces, onderbreking, irrelevantie, transgressie en digressie. Dat verbale vuurwerk verblindt met virtuoze chaos, combineert een overdaad aan keuzen (opgesomd in een paratactische stijl) met het weglaten van wat essentieel is voor de vertelling en creëert daardoor een absurd aandoende efficiëntie. Door de normen te doorbreken, wordt de beschrijving zelf een bron van komedie. De parodie perfectioneert niet zelden een stilistische ongepastheid. Ze wisselt in de beste carnavaleske traditie hoge registers met lage onderwerpen en omgekeerd, beschrijft het burleske poëtisch of het amorele en abjecte lyrisch.

Nabokovs *Lolita* of Svevo's *Coscienza di Zeno* zijn typevoorbeelden van hoe de thematische tegenstellingen rijkelijk gecompliceerd worden door de parodie van de lachwekkende (zelf)beschrijving. In casu hoe het banale, vulgaire, pijnlijke, onzinnige, doelloze en amorele formeel en heroïsch worden beschreven, hoe het laconieke grootsprakerig wordt weergegeven, hoe esthetiserende virtuositeit en het spel met woorden en neologismen bodemloze leegte moeten maskeren. Deze taal schiet haar doel ver voorbij en leent ook op dit vlak bij de traditie van de menippeaanse satire: "The chief mark of Menippean style was unconventional diction. Neologisms, portmanteau words, macaronics, preciousity, coarse vulgarity, catalogues, bombast, mixed languages, and protracted sentences were typical of the genre, sometimes appearing all together in the same work." (Kirk, 1980: xi) Ze bouwt verder op wat in de achttiende eeuw werd geclassificeerd als *high comedy*, het beschrijven van lage personages en triviale onderwerpen in *heroic verse* en verheven dictie.

5. Plot/thema's

Ook de economie van de plot is grondig verstoord. Dezelfde combinatie van overdaad en irrelevantie die de beschrijving kleurt, typeert de parodiërende plot. Aangedreven door de grote diversiteit aan gebruikte genres doorbreekt de plot de komische conventies. Komische transformaties genoeg, maar ze ontsnappen aan het patroon van de komedie, met zijn goed einde, de evolutie naar een betere, hechtere maatschappij, met zijn fertiliteit, en zijn bezegeling in een nieuwe orde.

De exuberante veelheid van de roman maakt zo'n nette afronding en herijking onmogelijk. De komische catharsis (Frye, 1957: 43) – met zijn verheugende lach van de engelen – blijft achterwege. De chaos moet lachend worden aanvaard.

Zo worden grote thema's zigzaggend aangesneden, zonder strak betoog, heen en weer schuivend tussen affirmatie en ontkenning, nu geïroniseerd en dan weer bekrachtigd. De parodistische vertellers zetten maskers op, wenden uiteenlopende talen en beschrijvingen aan, houden zichzelf buiten schot, en schrikken niet terug voor contradictie. De ambiguïteit van de expositie van plot en thema resoneert onvermijdelijk in de inhoud. Deze komische romans worden bevolkt door ideologen, maar verwacht geen pertinente ideologieën.

6. Subject/personage

De personages die de roman bevolken, verkrijgen nooit een stabiele identiteit. Dat is eigen aan subjecten die, zoals in de Bildungsroman of de *novel of ordeal*, volop in ontwikkeling en transformatie zijn. Maar de personages in deze laatmoderne parodiërende romans zijn geen gewone Bildungshelden. Hun wereld is verbrokkeld, de maatschappij versplinterd en op drift, de richting van hun ontwikkelingsgang is onduidelijk, zoals het ook hoogst twijfelachtig is of en hoe ze zich in de maatschappij moeten inschrijven. Ze zijn dan ook meer picaro dan Bildungsheld. Maar de inzet van de roman (die ze soms zelf schrijven) is hun zoektocht naar identiteit. Ze onderwerpen zich aan een scrupuleus zelfonderzoek, een genadeloze analyse. Ze blijken de weg kwijt te raken in het doolhof van autobiografische strategieën, en ze blijven uiteindelijk van zelfkennis verstoken. Niet zelden zijn ze op lachwekkende wijze de speelbal van het lot en de onvoorspelbaarheid, de inconsequenties van het leven. Komedies illustreren vaak de overwinning van de grillige plot op de rechtlijnigheid van het personage, stelt Frye (1957: 170). Dat is het geval voor zowat alle personages. Ze bewonen een wereld waarin ze nooit kunnen voorzien wat te gebeuren staat, ondanks al hun verwoede pogingen hebben ze er geen enkele vat op: "Sport of small accidents, Tristram Shandy! That thou art, and ever will be!" (Sterne, 1996: 113) In het leven van de komische held speelt de voorzienigheid een nederige rol: "Life was shaped by a squeaking hinge, a missing weight in a window sash, the inability of your father to put on his trousers in a hurry."⁹

⁹ Geciteerd in *London Review of Books*, John Mullan, "Shandying it: Laurence Sterne: A Life by Ian Campbell Ross", 24.11.2002: 15.

II

HET GROTESKE

1 • Vormgegeven ambivalentie

Het groteske is de radicaalste verschijning van de lach. Het is volledig vorm, een vorm die alles te buiten wil gaan: stijlen en categorieën, orde en logica, conventie en identiteit. Welke eigenschappen heeft die lachende, en uiteindelijk ook uit zichzelf brekende vorm?

Parodie kent de zelfbeheersing van gesofistikeerde reflectie en zelfbewuste relativisering. Parodie is delicaat en weeft secuur met intenties, taal en tekst – met soms forse uithalen als effect. Het groteske bewoont een andere wereld, een wereld die wellustige vormelijkheid en lijfelijkheid adoreert. Vergt parodie van de lezer nog een fijngevoelige, zoekende houding, dan kondigt het groteske zichzelf aan met een bombarie van arabesken en fantasmen. Het groteske verheerlijkt de asymmetrie, het barok-ambigue, het irreguliere. Het beoefent de stijl van wat stijl te buiten gaat. Het tart openlijk en opzichtig de ordeningsstructuren waar de parodie nog een verdoken spel mee speelde.

Door die wan-stijl doet het groteske lachen ondanks zichzelf. Het groteske uit zich als het excessief komische, het komische van de overdaad. Het wordt in gelijkaardige termen als het komische getypeerd. De basis van het groteske gevoel is een incongruentie die zo sterk wordt uitvergroot dat ze ontaardt in contradictie en paradox. De contradictie verstoort de maat, zowel op esthetisch vlak als op ethisch vlak. Ze staat in disharmonie met mimesis en decorum, ontwricht orde, systematiek en ratio. Het groteske overdrijft, verminkt, vervormt, het flirt met het lelijke, aberrante en slechte. Het vermengt categorieën die niet samen horen. Het doorbreekt wat logisch en redelijk geacht wordt. Het boezemt angst in, vervreemding en wantrouwen.

Elk tijdperk creëert zijn eigen groteske. De renaissance leest er een fantastische en bizarre vervorming in, de classicistische groteske stelt het onwelvoeglijk ornamentele centraal, het 18de-eeuwse groteske wordt een synoniem voor het burleske, het romantische groteske benadrukt het demonische, het existentiële groteske het absurde. Het poststructuralisme, ten slotte, ziet het groteske als een transgressie die de ontoereikendheid van traditionele binaire categorieën blootlegt (mooi/lelijk, goed/kwaad, waar/vals), en dat de symbolische ordeningsstructuren, de patronen van denken, kennen en evalueren, bruuskeert.

Elk van die concepties probeert het ‘te buiten gaan’ te vatten, de eruptie van het onvatbare, overdrevene, irrationele. Ze verschillen in hun appreciatie van die eruptie. Verrijkt de groteske losbandigheid voor romantici als de Schlegels of Tieck de verbeelding en creatie, dan is ze voor de classicisten van de Vitruvische school een verblindende aberratie; voedt en aardt het groteske realisme van Bakhtin, dan vervreemdt het absurde nihilisme van Kayser.

De groteske vorm is onbestemd en ongedetermineerd, hij verenigt beide zijden van de paradox. Zij die het universum ordelijk achten, lezen in het groteske het primitieve, barbaarse, vreselijke of gewelddadige dat esthetiek en ethiek hadden beteugeld. Het groteske is voor hen ontluisterend, absurd en vreeswekkend. Anderen, die de orde imaginair achten, lezen in het groteske de bevrijding van het verbeeldingsvolle, fantastische. Het groteske is dan creatief en speels, het zorgt voor transformatie, brengt de zuurstof van het realisme binnen en behoedt tegen de sclerose van de klassieke orde.

Het groteske is niet vanzelfsprekend komisch. In de formeel-stilistische studie van de groteske literatuur, die (voor de neerlandistiek bij voorbeeld) reikt van de Russische formalisten, over Kayser (1957) naar Beekman (1970) en Van den Oever (2003), is geen sprake van het komische. Het groteske dankt zijn heropleving in de moderne literatuurstudie grotendeels aan de studie van Kayser (*Das Groteske in Malerei und Dichtung* (1957)), nog altijd een referentiewerk. Kayser negeerde het komische niet zomaar, hij wees de komische groteske traditie ronduit af. Het groteske beleefde voor Kayser zijn hoogtepunt in de demonische en nachtmerrieachtige verduistering van de preromantiek; moderne versies bij Kafka of in de visuele kunst bij Ensor gaven volgens hem met een ander idioom dezelfde “Bösartigkeit der Dingwelt und das Beklemmend-Imaginäre des Raumes auf eindringliche Weise” gestalte. (Kayser, 1960: 129) En over het carnaval van Ensor: “Aber kennzeichnender noch für ihn ist die Art, wie er den Menschen verfremdet: er wird zur Fratze, zur Larve, zum Maskenträger.” (Kayser, 1960: 129) De visie van Kayser ontstond niet toevallig in de jaren vijftig. Ze was op maat geknipt voor het absurdisme van de existentialistische literatuur, de overwelldigende ervaring van zinloosheid, vervreemding en verlorenheid. Kayser wees op de 20ste-eeuwse traditie van dat groteske dat in het moderne drama in Italië en in Duitsland begon bij het “teatro del grottesco” en de “Erzähler des Grotesken”. In de jaren vijftig en zestig vond dat groteske een uiting in het absurde van auteurs als Harold Pinter en Joe Orton in Engeland, J. P. Donleavy and John Barth in de Verenigde Staten, Samuel Beckett en Eugène Ionesco in Frankrijk, en Friedrich Dürrenmatt in Zwitserland. In de Angelsaksische literatuur bracht de postmoderne roman van de jaren zestig en zeventig een groteske waarvan het komische niet meer te negeren viel – maar hoe het te benoemen? Om de post-

moderne fictie van onder anderen Barth, Barthelme, Coover, Federman, Heller, Kosinski, Nabokov of Pynchon aan te duiden, maakte de term *zwarte humor* opgang, vooral na de anthologie *Black Humor* van Bruce Jay Friedman (1965). De combinatie van noodlottigheid en lichtheid in hun oeuvre werd bedacht met dubbele termen als “diabolical comedy”, “fantasy humour”, “tense humor” of “absurdist humor”. (Hoffmann, 1985: 146) Maar, zoals Hoffmann vaststelt, “critics [...] have been extremely vague in analysing the special features of this post-modern comedy, which in the face of violence and brutality retains a distance and remoteness that relativizes everything, has no reconciliation of individual and society to offer, and rejects the happy ending. This kind of comedy differs from traditional comedy in almost every respect.” (Hoffmann, 1985: 146)

Ik probeer in dit hoofdstuk specifiek te zijn over het komische groteske dan dat het een ‘andere’ komedie is – een ‘averechtse komedie’ of een (komische) ‘tegen-traditie’ of ‘antitraditie’. Als kritisch begrip neemt het groteske een marginalere plaats in de contemporaine literatuurtheorie in dan parodie, hoewel het post-structuralisme de nodige aandacht heeft voor het groteske, vooral als een strategie om transgressie te realiseren. Grondig theoretisch werk blijft desondanks zeldzaam (al wekt het groteske wel interesse in relatie tot de beeldende kunst (Frances Connelly (ed.) *Modern Art and the Grotesque* (2003) of tot de massacultuur (Oliver Georgi, *Das Groteske in Literatur und Werbung* (2003))). Het ligt daarom voor de hand om Bakhtins Rabelais te confronteren met Kaysers *Das Groteske* (zoals bij voorbeeld ook Van Buuren, 1982: 12–23, of Van den Oever, 2003: 58–70 hebben gedaan) en te kiezen voor Bakhtins lachende groteske. Bakhtin heeft zelf dat debat al scherpzinnig gevoerd. (RHW, 30–53) Maar zo eenduidig wordt het niet. Bakhtins groteske moet namelijk ontdaan worden van zijn utopisme en radicalisme voor het betekenis kan krijgen als een komisch procedé. Dat komische is onontbeerlijk om de interne contradictie die het groteske onder spanning zet – de contradictie die voortkomt uit het vermengen en het te buiten gaan van vastomlijnde categorieën en normen – betekenis te laten genereren. Om te beschrijven hoe dat werkt, grijp ik terug naar de omschrijvingen van het komische als inzicht uit hoofdstuk 1. Zo kom ik niet uit bij een groteske dat de realiteit bedelft onder ornamenten en versieringen, dat het vertrouwde verandert in het *unheimliche* of in een boosaardige droom, of dat het universum reduceert tot het groteske lichaam, maar bij een groteske dat door zijn paradoxen ontmaskert en reveleert – of zoals Harpham het formuleert: “‘grotesque’ always designates an unsuccessful masking, a discovery or revelation.” (Harpham, 1982: 68) Een ‘realistische’ groteske dus.

Dat komisch-groteske begrip zal een ongewone invalshoek bieden vooral voor *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* en voor *Die Blechtrommel*. Grass en Boon schreven in de jaren vijftig in de context van existentialisme en absurdisme – Boon kwam er bijvoorbeeld via *Tijd en mens* mee in contact en Grass door zijn verblijf in Parijs halfweg de jaren vijftig. Dat liet sporen na in hun oeuvre én in hun grote romans uit die periode. Het groteske in hun romans wordt dan ook steevast door de bril van het moderne groteske gelezen, bij Boon als de uiting van een vervreemdende angst en een apocalyptische huiver, bij Grass als het besef dat de geschiedenis zich immer herhaalt zonder vooruitgang of verbetering, dat alles als op een kermisattractie absurd rondtolt onder de stolp van een gesloten universum, dat het brute basale leven – de mieren, de wormen en de palingen – zich niets gelegen laat aan enig menselijk verlangen naar betekenis en mededogen. Ik kom daar vanzelfsprekend in de literatuurhoofdstukken uitgebreider op terug, ook in het hoofdstuk over *Midnight's Children*. Maar naast deze moderne groteske stel ik een andere groteske voor, een groteske dat oog heeft voor het grote komische potentieel van de romans en voor hun diepgewortelde ambiguïteit en veerkracht.

2 • Exces van de vorm

Het groteske duidt op datgene waarvan de betekenis ontsnapt. Meer nog dan het komische werkt het groteske met de explosieve kracht van contradictie en paradox. Het is een marteling van de logica: iets kan zowel dreigend als lachwekkend zijn, omdat het niet helemaal dreigend is noch zuiver lachwekkend. De oppositie is vals én is niet vals. Het groteske bereikt dat effect door een spanning op te wekken tussen vorm en inhoud en beide tegen elkaar uit te spelen, beweert Harpham, in een van de degelijke studies over het groteske. “The grotesque often arises in the clash between the ‘virtuous’ limitations of form and a rebellious content that refuses to be constrained.” (Harpham, 1982: 7) De echo van de definitie van Schlegel weerklinkt hier – “grotesk [...] ist der klaffende Kontrast zwischen Form und Stoff, die auseinanderdrängende Mischung des Heterogenen, die Explosivkraft des Paradoxen, lächerlich und grauenerregend zugleich”. (Kayser, 1960: 40) De betekenis ontsnapt aan de vorm, vindt Harpham, die het groteske associeert met het mythische, oude, onbewuste, marginale, irrationele, duivelse, revolutionaire, opstandige en het dissonante. Het hoort ergens ondefinieerbaar tussenin, “the space between, in which perfectly formed shapes metamorphose into demons”. (Harpham, 1982: 8) Het ontsnapt aan vastgelegde categorieën en aan de grote 19de-eeuwse dualismen, “on the one side [...] there is clarity, abstract logical order, stability, and linear time; on the other, formlessness,

contradiction, ambivalence, instability, and cyclic or tenseless time. [...] These dualisms define the margin of ambivalence inhabited by the grotesque. " (Harpham, 1982: 68)

Maar hoe ondefinieerbaar het groteske ook moge zijn, het is geen efemere strategie zoals parodie. Het heeft volume, een gezicht, een lijf, het is beeldend, en duldt ook in zijn visuele vorm geen enkele abstractie. Het groteske is humor in een plastische vorm gegoten, stelt George Santayana. (Morreal, 1987: 97) Het werkt fysiek en vooral visueel, vindt Bernard Mc Elroy. "It[s] true habitat is pictorial and plastic art; in literature it is created by narration and description which evoke scenes and characters that can be visualised as grotesque. There is no such thing as an abstract grotesque." (Mc Elroy, 1989: 6) Het moet dus figuratief en mimetisch zijn. Maar op welke manier?

In oorsprong is het groteske een type van ornament, het soort vorm dat opsmukt en dus weinig betekenis draagt. In zijn moderne betekenis ontstond de term pas op het eind van de vijftiende eeuw bij de opgravingen van de zogeheten baden van Titus in Rome. (grottesca < grotta, ondergrondse holte.) Op muurschilderingen kwam daar, en later ook op andere plekken in Italië, een ornamentele stijl aan het licht die populair was in het Rome van de eerste eeuw. Aan het begin van de renaissance maakte de ontdekking grote indruk. De schilderijen negeerden de klassieke opvatting over de mimetische kunst en lieten sierlijk gekrulde wijnranken overgaan in fabelachtige vogels en mythische dieren en wezens met menselijke trekken. Dit was een aberrante imitatio, een ontrouwe mime, maar niettemin erg intrigerend want fantasievol, zoals Raphael met groot meesterschap demonstreerde in zijn decoratie in de Loggia van het Vaticaan.

Dat soort ornament ontkent alle wetten van de natuur, klaagde al Vitruvius, architect en kunstexpert ten tijde van Augustus, in het standaardwerk *De architectura*, dat ook tijdens de renaissance een grote autoriteit genoot. De klassieke schilderkunst "represents subjects which exist or may exist, such as men, houses, ships, and other things, the forms and precise figures of which are transferred to their representations", stelt Vitruvius.¹⁰ In de grotere ruimtes decoreerden zij de muren met scènes "after the tragic, comic or satyric mode". Maar de nieuwe schilderkunst vervangt objecten waarvan het prototype in de natuur is waar te nemen door monsters, het soort wezens dat de fantastische literatuur van de oudheid voortbracht. "For columns reeds are substituted; for pediments the stalks, leaves, and tendrils of plants; candelabra are made to support the representations of small buildings, from whose summits many stalks appear to spring with absurd

¹⁰ Ook de volgende passages zijn geciteerd uit Vitruvius. *De architectura*, boek zeven, hoofdstuk 5.
<http://www.ukans.edu/history/index/europe/ancientrome/E/Roman/Texts/Vitruvius/7.html>

figures thereon. Not less so are those stalks with figures rising from them, some with human heads, and others with the heads of beasts.”

Vitruvius vindt dat geen echte kunst, want hoe kan een rietstengel nu een dak dragen, of een kandelaar een huis? Het zondigt tegen “that which is founded on reason and the rules of propriety”. Hij besluit met een dogma: “No pictures should be tolerated but those established on the basis of truth; and although admirably painted, they should be immediately discarded, if they transgress the rules of propriety and perspicuity as respects the subject.”

Rede, waarachtigheid, harmonie en natuurlijke proporties, dat zijn de klassieke criteria voor kunst. Wat in de zestiende eeuw grotesk is gaan heten, zondigt daartegen. Dat de nieuwe ornamentele stijl een dergelijke weerstand oproept, heeft te maken met de ernst van de uitdaging, interpreteert Debevec Henning. “We find in these grotesques, first of all, an attack on the principles of identity and difference [...]. There are no longer finished forms – vegetable, animal or mineral – in a finished and stable world.” (1981: 109) Het groteske ontkracht contradictie als basis voor identiteit (een bloem blijkt ook een dier), de wereld wordt dynamisch en fluïde weergegeven, objecten en categorieën vloeien in elkaar over. Die amorfe of beter polymorfe creaties breken uit het statische en harmonieuze universum van de aristotelische logica, met zijn onveranderlijke hiërarchie waarin de fenomenen een vaste en welomlijnde plaats innemen. Zulke ontwrichting is verontrustend.

Het groteske is de voorbije eeuwen als label gaan dienen voor uiteenlopende sentimenten en stijlen in verschillende disciplines, maar de essentie van het begrip bleef die onrust; dat wat de Italiaanse schilder en kunsttheoreticus Giorgio Vasari (1511–1574) halfweg de zestiende eeuw in de nieuwe stijl van Michelangelo zag en voor het eerst connoteerde met *grotesk*: “This form was outside of reason, outside of rule, and within the realm of individual fantasy and imagination.” (Barasch, 1971: 31)

De vele betekenissen van het groteske wijzen op wat het idee van exces: dat wat buiten ligt, abnormaal is, overdadig en/of overbodig, gek, gevaarlijk of dood is, myserieus of schaamtelijk. Achtereenvolgens en soms tegelijkertijd stond het groteske – ik geef het hier in texvorm weer (uitgebreide versies bij onder anderen Barasch, 1971 en Kayser, 1960) – voor een decoratieve ornamentele techniek om leegtes te vullen in historische en mythologische scènes (Frankrijk, 16de eeuw). Het was geconnoteerd met *diablère* (Nederland, 16de eeuw), “*antickes, chimera*, monster against nature, demons, fool and clown”, en de hele cultus rond de dood, als voorganger voor het begrip groteske (Engeland, 16de en 17de eeuw). Amusante harpijen, mysterieuze sfinxen, lachwekkende zeemeer-

minnen (Engeland, late 17de eeuw). Lage farce en burleske poëzie, de koddige diablerieën van Callot (Frankrijk, 17de eeuw). Zonde, schaamte en vrees (Spencer en Davies, Montaigne, Du Bartas), karikatuur en gothic (Engeland, 18de eeuw). Arabesken, ongeordende maar niettemin legitieme verschijningsvormen, “die Grundlage für alle höhere Kunst” (Goethe en Schlegel). “Pleasing, although irregular” zoals bij een Hollands landschap (Robert Dodsley, 1764). Kunstloos, barbaars, zonder harmonie of rede (Boileau). Een uitdrukking van de menselijke nood aan primitieve vormen van plezier (Karl Flögel, 1788). Farce, een vorm van fantastische komedie, prettig om mee te lachen maar “ignobel” en volledig onnatuurlijk, “inconsisting [sic] with the characters of mankind” (Dryden). Immoreel tenzij allegorisch bedoeld. Het soort komedie dat vervormde en overdreven personages opvoert (farce), maar al te ontierend is om nog moreel te kunnen leiden (Engeland, midden van de 18de eeuw). Het burleske, “the exhibition of what is monstrous and unnatural, and where our delight, if we examine it, arises from the surprising absurdity, as in appropriating the manners of the highest to the lowest, or è converso”. Het equivalent van *caricatura* in de schilderkunst dat tot doel heeft “to exhibit monsters, not men; and all distortions and exaggerations whatever are within its proper province”. (Fielding, voorwoord bij Joseph Andrews, 1742, XX) Vreemd en excentriek, “when words or images are placed in unusual juxtaposition rather than in connection, and are so placed merely because the juxtaposition is unusual – we have the odd or the grotesque”, (Coleridge, 1818) maar het heeft iets transcendent dat naar het sublieme kan leiden. Het lachwekkende en het weerzinwekkende (Hugo, 1827) of het lachwekkende en vreesachtige (Ruskin, 1851–53). Het *teatro del grottesco* waarin de gespletenheid van de mensen bovenkomt, de vervreemding en onzekerheid (Pirandello, 1920). Het tragikomische, als het grotesk-absurde, een vorm van surrealistisch drama waar de horror van irrationele absurditeit slechts af en toe door het lachwekkende wordt verlicht (Ionesco, Genet, Pinter, twintigste eeuw); een universum dat geregeerd wordt door wanorde, incongruentie, wrede humor, ironie, en absurditeit.

De moderne absurditeit herlaadt het groteske met een dosis vreeswekkendheid. Het absurde blijkt het vreeswekkende in moderne gedaante. De incongruentie was onderhand afgegleden tot een alles uitvergroten farce, hooguit intimiderend omdat ze niet meer realistisch was, immoreel omdat ze een fantastische komedie was, al bij al dus lichtvoetig en lachwekkend. Maar de moderne interpretatie acht de incongruentie niet meer komisch. Daarvoor is ze te algemeen en alomtegenwoordig. De incongruentie is niet meer *lächerlich* maar *grauen-erregend*, ze leidt niet meer tot de lach omdat ze elk begrip frustreert. In een merkwaardige

paradox wordt het hele bestaan een exces; er is geen beschermende betekenisvolle essentie meer.

In de moderne gedaante is het groteske dan geen onbeduidende lage farce meer maar een ernstige komedie die demonstreert hoe ondoorgrondelijk de wereld is. In de traditie van Friedrich Schlegel neigt het groteske naar het tragikomische, “im dramatischen Schaffen vom Sturm und Drang an, im Denken von der Romantik an, gehören Tragikomödie und Groteske innerlich zueinander.” (Kayser, 1960: 40) Wat de twee genres nog scheidt, is de mate van vervreemding. Het tragisch-komische blijft min of meer realistisch, het grotesk-absurde is vreemd en verwrongen. (Karl Guthke, *Modern Tragicomedy* 1961, in Barasch, 1971: 159) Maar wat ze echt scheidt, blijkt uit de conclusie van Kayser, is dat het grotesk-absurde eigenlijk niet meer komisch is. Ornamentele vormen van dieren en planten zijn niet grotesk omdat ze fluïde mengvormen zijn, maar omdat ze angstaanjagende oervormen combineren van slangen, uilen, reptielen, spinnen, vleermuizen. “Das Groteske liebt weiterhin alles Ungeziefer” (Kayser, 1960: 135) Zo worden ook auto's en vliegtuigen, automaten en marionetten grotesk omdat ze het leven verstarren en bedreigen. (1960: 136)

Het groteske wijst op de waanzin, “wieder ist es, als ob ein ‘Es’, ein fremder, unmenschlicher Geist in die Seele gefahren sei”. (Kayser, 1960: 136) “Die groteske Welt mutete als Weltbild des Wahnsinns an.” (Kayser, 1960: 136) Het leidt Kayser als vanzelf naar het vervreemdende, het thuisloze, *unheimliche*, en zijn definitie: “das Groteske ist die entfremdete Welt.” In de groteske wereld komt alles plotseling anders over, niets is nog vertrouwd. Alles schijnt ons absurd toe. We verkeren in levensangst. “Es geht beim Grotesken nicht um Todesfurcht, sondern um Lebensangst. Zur Struktur des Grotesken gehört, daß die Kategorien unserer Weltorientierung versagen.” (Kayser, 1960: 137)

Vervreemding is volgens Kayser het onontkoombare gevolg van de vermenging in de ornamentele groteske vormen. Absurditeit is het gevolg van onbestemdheid. In de vormen van de renaissance-ornamentiek die de natuurlijk proporties verstoren, begint de teloorgang van identiteit, “die Vermengung der für uns getrennten Bereiche, die Aufhebung der Statik, den Verlust der Identität, die Verzerrung der ‘natürlichen’ proportionen u.a.m. Wir sind neuen Auflösungen begegnet: der Aufhebung der Dingkategorie, der Zerstörung des Persönlichkeitsbegriffes, der Zertümmerung der geschichtlichen Ordnung.” (Kayser, 1960: 137) Het vervreemdende en absurde uit zich niet in daden, zoals bij de tragedie, of in het doorbreken van een morele orde; “es geht primär um das Versagen schon der physischen Weltorientierung.” (Kayser, 1960: 137)

Met andere woorden, het groteske ontstaat wanneer het tastbare uit handen glipt tijdens een moment van overgang, schemering, droom, een moment waarop de

werkelijkheid surreëel wordt. Maar wanneer de klassieke ordening faalt, wanneer tegenspraak identiteit vervangt en het amorf het gedefinieerde en afgeronde vervangt, wellen angst, vervreemding en absurditeit op. Het buitenredelijk neemt over, de waanzin wenkt.

3•De waanzin en de lach

Het groteske is de extreemste uiting van de lach. De grap (en met de grap ook vormen van het komische zoals nabootsing, vermomming, ontmaskering, karikatuur, travestie en ook parodie) imiteert de taal van de rede, en leidt de kritische censuur van de rede om de tuin met schijnbare gelijkheid, zo vat ik in hoofdstuk 1 Freuds these samen. De grap maskeert haar lust in onzin met toespelingen, ambiguïteiten, homonymie, in een neplogica. Het taboe blijft overeind; door er even vermomd mee te sollen bevestigt de grap het taboe in zijn dominantie.

Het groteske speelt daarentegen meteen open kaart. Het groteske overspoelt de logica, rede, orde en hun censuur. Het vermengt, combineert, haalt naar beneden, breekt af, sloopt grenzen, verletterlijkt, maakt fysiek, maakt lelijk en inefficiënt of maakt juist ongepast mooi en efficiënt. Het is bandeloos en houdt geen schijn van gelijkheid meer op met het ordelijke. De groteske lach ontstaat niet uit een stiekeme overwinning, hij tart de esthetische en ethische categorieën, alle normen van decorum. De komische besparing bij het groteske is meer een roes van boude incongruentie dan de zuinige verlichting waar de grap mee kruideniert. Het groteske wekt een tartende lach op over de onaangepastheid, een lach die versterkt wordt door de incongruenties die het groteske beeld opwekt – vervormd, duister, mythisch, angstaanjagend, animaal, lichamelijk, seksueel. Respekteert de grap de normen, dan schijnt het groteske ze weg te vagen. Maar hoe kan het groteske alle normen te buiten gaan en toch nog betekenis dragen – hoe kan het zijn komische ambivalentie waarmaken? Ik maak een excursie naar de waanzin.

In zijn commentaar over Michel Foucaults *Histoire de la folie* ontrafelt Derrida (Derrida, 1967: 51–97) vanuit welk standpunt Michel Foucault de waanzin probeerde te beschrijven. Foucault wilde nadrukkelijk van buiten de rede kijken. Hij wilde niet de geschiedenis van de psychiatrie schrijven, van de controle en onderwerping van de waanzin en de institutionalisering van de genezing. Hij wilde een geschiedenis schrijven van de waanzin zelf, een boek waarin de waanzin zelf zou spreken als onderwerp over zichzelf, vanuit zichzelf. (Derrida, 1967: 56) Foucault wilde dus niet vanuit de rede en met de taal van de rede kijken naar de waanzin die al tot voorwerp gemaakt is. De taal van de klassieke rede is een

valkuil van naïeve objectiviteit, het is de taal van de universele rationele orde die de waanzin uitsluit, controleert en onderdrukt. Foucault nam zich voor die valkuil te vermijden. Hij stelde zich daarom als doel om niet de *langage* van de rede te traceren, maar om de archeologie van de stilte te onderzoeken, van dat wat buiten de rede valt.

Derrida stelt zich vragen over de historische verantwoordelijkheid van die archeologie van de stilte, of die stilte niet op de meest efficiënte manier het werk van de rede afmaakt, omdat elk teken van die stilte voortkomt uit het grote verbod. En de archeologie zelf is ook een logica, een orde, een syntaxis, een project, een oeuvre. (Derrida, 1967: 57) Over de stilte praten, en daarbij een archeologie hanteren, is op zich alweer deelnemen aan de orde, vindt Derrida: “Il n’y a pas de cheval de Troie dont n’ait raison la Raison (en général). La grandeur indépassable, irremplaçable, impériale de l’ordre de la raison, ce qui fait qu’elle n’est pas un ordre ou une structure *de fait*, une structure historique déterminée, une structure parmi d’autres possibles, c’est qu’on ne peut en appeler contre elle qu’à elle, on ne peut protester contre elle qu’en elle, elle ne nous laisse, sur son propre champ, que le recours au stratagème et à la stratégie.” (Derrida, 1967: 58–59 [cursivering Derrida])

Het is dus niet mogelijk om een geschiedenis te schrijven of een archeologie te traceren tegen de rede, besluit Derrida, want geschiedenis en archeologie zijn rationele concepten. Alleen al de taal laat geen buiten-de-rede toe. Als ze als taal en filosofisch discours haar eigen roeping wil volgen, moet ze ontsnappen aan de dwaasheid. (1967: 83) “La révolution contre la raison a donc toujours l’étendue limitée de ce qu’on appelle, précisément dans le langage du ministère de l’intérieure, une agitation.” (Derrida, 1967: 59) Het maakt Derrida erg nieuwsgierig naar het moment waarop de rede zichzelf constitueerde als klassieke rede door de waanzin als haar tegendeel te objectiveren en uit te sluiten – vergelijk het met het moment waarop de esthetiek zichzelf als klassiek definieerde in oppositie tegen groteske vervormingen.

De groteske lach is geaffilieerd met de waanzin. Beide staan buiten de rede en de conventie en maken vanuit die positie een andere beleving van de realiteit mogelijk. De nar en de dwaas zijn niet toevallig bondgenoten, vaak zijn het narrenschap en de gekte verenigd in één persoon, ze zijn dan synoniemen. Ik heb hier niet het doel om de analogie van of het verbond tussen lach en waanzin uit te werken. Maar vooral in het groteske vinden ze elkaar. Niet alleen Kayser merkte dat op, (1960: 136) ook Bakhtin besluit dat vanuit een heel ander idee van het groteske. “The theme of madness is inherent to all grotesque forms”, observeert Bakhtin, niet wegens het verlies van identiteit en orde, maar “because madness

makes men look at the world with different eyes, not dimmed by 'normal', that is by commonplace ideas and judgements." (RHW, 39)¹¹ Het doorbreken van de ordelijke proporties is voor Bakhtin een kans. De lach en de gekte delen een epistemische onbevooroordeeldheid, een cognitieve frisheid. Ze durven radicaal en onconventioneel te kijken, wars van geplogenheden, verplichtingen of *idées reçues*. Ze zijn 'abnormaal' en niet zelden 'monsterlijk'. Dat geeft hen een ethische en esthetische vrijgeleide. Het verbond tussen de lach en de waanzin begint volgens Bakhtin bij Democritus, de lachende filosoof die door de waanzin gedreven zou zijn en in de versie van Hippocrates een traktaat over de waanzin schreef. De gekke, lachende Democritus is de held in de Hippocratische roman, die een grote invloed had op Rabelais' visie op de lach. Alweer is er die ontmaskerende kracht van de lach die ook de luciditeit is van de gekte: "The Rabelaisian apology of folly (as expressed by Pantagruel) was inspired by Democritus' comments concerning the madness of men who are wise in the practical sense, covetous and devoted to material goods, who consider him mad because he laughs at their seriousness. The men 'consider that madness is wise and that wisdom is madness'." (RHW, 360) Het sluit aan bij de renaissancistische idee van de parodistische lachende dwaasheid die de echte dwaasheid van de wereld en de mens ontmaskert.

Hoe dat lachende en 'averechts' kijkende groteske te beschrijven binnen de terminologie van wat het te buiten gaat – de klassieke esthetiek? Bakhtin wekt in beschrijvingen van de mythische en communale beleving vaker de indruk dat over het groteske niet in (normerende en inperkende) taal kan worden gesproken zonder de authenticiteit ervan aan te tasten. Hij geeft daarmee critici gelijk die het groteske een pure en totale daad noemen die elk woord (en reflectie) uitsluit. Bakhtins theoreticus van groteske staat daarmee in dezelfde onmogelijke positie als Foucaults beschrijver van de waanzin. "[...] Tout philosophe ou tout sujet parlant [...] devant évoquer la folie à l'intérieure de la pensée [...] ne peut le faire que dans la dimension de la possibilité et dans le langage de la fiction ou dans la fiction du langage. Par là même, il se rassure en son langage contre la folie de fait – qui peut parfois paraître très bavarde, c'est un autre problème, – il prend ses distances, la distance indispensable pour pouvoir continuer à parler et à vivre." (Derrida, 1967: 84) Dat gaat ook op voor het groteske. Het groteske beschrijven als groteske is er tegelijkertijd afstand van nemen. Als groteske is het alleen aanschouwbaar vanuit de redelijkheid.

¹¹ De archeologie van de lach die Bakhtin in *Rabelais and his World* onderneemt, loopt gedeeltelijk – vooral in die secties waar Bakhtin de historiciteit van het carnavaleske traceert en het carnavaleske niet zomaar opvat als een tijdloos duizend jaar oude cultuur – hetzelfde parcours als Foucaults *Histoire de la folie*. Ook Bakhtin wil een originele toestand beschrijven, de lach die nog niet door de rede verknecht is. En ook voor Bakhtin betekent verknechting vooral een verregaande controle.

Maar dat is geen verlies. Integendeel, die paradox maakt de komische kracht uit van het groteske. Het groteske is als transgressie alleen bespreekbaar in de taal van wat het ontmantelt, maar het is ook alleen een contradictie, een paradox en een incongruentie vanuit het standpunt van wat het heeft ontmanteld, het standpunt van de orde, de rede en het decorum. Die confrontatie geeft het groteske zijn luciditeit, zijn *clairvoyance*. Zoals het komische of het carnavaleske kan ook het groteske nooit helemaal radicaal zijn – het wordt dan onbegrijpelijke chaos, of stilte; zoals het komische zonder norm of het carnavaleske zonder ernstig bestaan elke betekenis verliest. Zoals de grap ontsnapt dus ook het groteske niet, ondanks alle bravoure, aan de wet. Maar het is precies in confrontatie met de wet, onder de verbeelding van de taal en de fictie, dat het de mogelijkheden krijgt om lucide te lachen.

4•Grotesk materialisme

De waanzin van Kaysers moderne groteske is niet helder van blik. Ze toont niets over de werkelijkheid, maar verhuist naar de wereld van de nachtmerrie. Deze groteske is waanzinnig omdat het kenbare verloren gaat en de duisternis intreedt. Kayser flirt met de onbeschrijfbaarheid van het groteske. Het kan alleen maar als negatie worden voorgesteld, alleen het punt kan worden beschreven waar het afwijkt voor het helemaal verdwijnt in het oncategoriseerbare.

Dat is in mijn lezing een van de meest fundamentele punten van verschil tussen Kayser en Bakhtin: Volgens de ene leidt de transgressie van categorieën ertoe dat het groteske in het onbevattelijke belandt, volgens de andere leidt de transgressie ertoe dat de 'realiteit' plotseling het daglicht ziet. Ook Bakhtin worstelt met de representeerbaarheid van dat groteske. Maar hij stopt niet bij het registreren van de transgressie, hij onderneemt een poging om tot zover als mogelijk de lach zelf te schrijven. Hij concipieert het groteske niet langer als een esthetische abstractie, maar als grotesk materialisme. Die versie van het groteske kent geen abstractie. Het voert alles terug tot het materiële, een niveau buiten de jurisdictie van de rede. Dat is letterlijk te nemen als het domein van het ongecontroleerde en ongecensureerde lichaam dat strijdt en verlangt, zich voedt en voortplant, geboren wordt en sterft.

De komische ambivalentie houdt voor de Bakhtin van *Rabelais and His World* in dat alles in een permanente staat van evolutie en beweging verkeert.¹²

¹² Zoals ik in het vorige hoofdstuk al aangaf, is dit een evolutie zonder fundamentele verandering, zonder toekomst. Dit is de *loophole* die Gary Saul Morson en Caryl Emerson vreezen in *Rabelais and His World*, de lach die geen vorm van verantwoordelijkheid meer vergt, die permanent bevrijdt in het eeuwig komische en opgewekte heden, die zonder geheugen de ultieme *unfinalisability* stuwt. De ambivalente lach overschaduwde de ethisch verantwoorde dialoog, vinden Morson en Emerson. (1990: 440–443)

Het groteske materialisme heeft een janusgezicht. Het vernielt, doodt, ontmantelt, trekt omlaag, wentelt zich in modder, darmen, fecaliën en urine, en tegelijkertijd bouwt het op, geeft het leven en laat het geboren worden, creëert het, haalt het omhoog, maakt het vrij en ongebonden denken mogelijk. In de carnavaleske rite schemert het vitale en oorspronkelijke leven door. *Rabelais and His World* is Bakhtins demonstratie dat elk rabelaisiaans beeld doordrongen is van die dualiteit. Elk beeld houdt de negatie van zichzelf in, het gaat zichzelf te buiten. Dat is voor Bakhtin de essentie van de groteske *transgression*: “An object can transgress not only its quantitative but also its qualitative limits, [...] it can outgrow itself and be fused with other objects. [...] In the grotesque world of becoming, the limits between objects and phenomena are drawn quite differently than in the static world of art and literature [...]” (RHW, 308) De transgressie die bij Kayser angst teweegbrengt, herfraseert Bakhtin als de bron van komische vitaliteit.

De transgressie heft het individuele op. Het abstracte (spirituele of rationele) wordt gereduceerd tot het lage materiële (“the grotesque swing, which brings together heaven and earth” (RHW, 371)). Het groteske materialisme heeft dus een duidelijke topografische richting: naar beneden. “Debasement is the fundamental artistic principle of grotesque realism; all that is sacred and exalted is rethought on the level of the material bodily stratum or else combined and mixed with its images.” (RHW, 370) Groteske beelden duwen naar beneden, draaien binnenste buiten, onderste boven, het hoofd omlaag, het achterwerk omhoog, “both in the literal sense of space, and in the metaphorical meaning of the image”. (RHW, 370) Het groteske rekt uit, groeit mateloos, hyperboliseert, overdrijft. Het is grenzeloos, het combineert aarde, water, vuur en licht, het heeft een band met de zon en de sterren, het is kosmisch en universeel. (RHW, 318)

Die gedesindividualiseerde, universele lichamelijkeheid wapent het groteske tegen spirituele, religieuze of mystieke terreur. Omdat het groteske lichaam geen doodals-einde kent, kent het geen angst. Het kent geen zonde, dus kent het geen schuld. Het groteske materialisme van Rabelais kent daardoor geen vrees voor het *unheimliche*, het absolute en oninbeeldbare, het duistere. De lach veegt de kosmologie van hel, zonde, verdoemenis en straf weg. Dat is een grote utopische geste. Bakhtin beseft dat (“Popular-festive and utopian aspect, the cosmic, social, and bodily elements are given here as an indivisible whole. And this whole is gay and gracious” (RHW, 19)), maar hij gelooft niettemin in de kracht van die utopie. Niet abstracte hoop of de belofte van het eeuwige leven neemt de vrees weg, “terror is conquered by laughter”. (RHW, 336) De groteske lach herschoeit het universum op de leest van *the material bodily principle*.

Het lichaam wordt grandioos en onmeetbaar. Het groteske van Bakhtin staat voor een nooit stoppende metamorfose, een monumentale transformatie van het spiri-

tuele in het materiële, van materie in weer nieuwe materie. Voor Bakhtin heet dat leven.

De groteske lach reflecteert niet, hij is daarin de tegenpool van de parodiërende. Hij is een beleving die openbaart hoe eenvoudig de totaliteit is. Grotesk lachen in het carnaval doet één worden met de totaliteit. Die totaliteit omvat ook het woord. Want tussen daad en woord ligt voor Bakhtin weinig verschil. Als afspiegeling of verbeelding van het carnaval, heeft het woord haast dezelfde kracht als een carnavaleske daad. Dit is zonder twijfel Bakhtins tweede utopie. Het is de lach in zijn extreemste vorm: uitsluitend daad, volledig beleving en materie geworden. Deze lach is pure mogelijkheid tot vernieuwing. Of en hoe dit groteske materialisme ooit bestond is niet relevant. Het heeft de kracht van een ware utopie: een model, een demonstratie voor de reikwijdte van de lach.

5•Epifanie van het groteske

Dat groteske Utopia is niet meer. Het bourgeois individualisme verdreef het belangenloze communale. Al in *Don Quichot* worden lichamen en objecten geïndividualiseerd en geprivatiseerd, “they are rendered petty and homely and become immovable parts of private life, the goal of egotistic lust and possession”. (RHW, 23) De direct beleefde realiteit verdwijnt onder het idealisme. “The carnival spirit was transposed into a subjective, idealistic philosophy. It ceased to be the concrete (one might say bodily) experience of the one, inexhaustible being.” (RHW, 37) De transgressie stopt, het lichaam wordt afgesloten (open monden, aarzen, genitaliën, borsten, fallussen, neuzen, buiken worden gedicht, ingesnoerd en weggestoken). Ook metaforisch staakt de transgressie: de vloeiing van betekenis stolt, identiteit wordt statisch, objecten krijgen een definitie die hen onderscheidt, contradictie wordt niet meer getolereerd, begrippen worden begrensd. De klassieke norm en vorm affirmeert zich, hij definieert het groteske als een inbreuk, een soort van esthetische waanzin.

Dat gedefinieerde groteske wordt satire, “cold humor, irony, sarcasm. It ceased to be a joyful and triumphant hilarity”. (RHW, 38) Bakhtin observeert die evolutie vooral in wat hij het romantische groteske noemt, de lach heeft plaatsgemaakt voor vrees. Terreur en angst steken weer de kop op, bij gebrek aan het carnaval is de wereld een barre plek, betekenisloos, vijandig, de mens voelt er zich vreemd. De ambiguïteit verliest haar spankracht. Ze openbaart niets meer. Ze is nihilistisch.

Bakhtin komt op hetzelfde punt uit als Kayser. Misschien is het lachen nog wat speels, vermoedt Kayser eventjes, schemert er nog iets van het vrolijke en vrije spel in door dat Raphael met ornamenten speelde. (1960: 139) Het speelse kunst-

object is dan een kleine heimelijke bevrijding van het donkere en vervreemdende. Maar dergelijke bevrijdingen ziet Kayser slechts marginaal plaatsvinden bij Kafka of Thomas Mann. De lach is een uiting van de aloverheersende schrik, een wat onhandige reactie op het ontstellende besef van verlorenheid: “Bei allem Lächerlichen angesichts der Verzerrung und Absurdität liegt im Grotesken ein Erschrecken vor der Haltlosigkeit, der Bodenlosigkeit, die plötzlich empfunden wird.” (Kayser, 1960: 111)

Als ambivalente tegenstem voor deze sombere en kille moderne groteske ervaring, die Kayser en Bakhtin blijken te delen, stel ik het epifanisch-komische groteske voor. In vergelijking met Bakhtins carnaval is het een nederiger en talige groteske die zijn ambitie naar totaliteit heeft afgelegd. In vergelijking met Kayser is het een ambivalentere groteske die ook de komische impuls van de incongruentie erkent. De controle van het groteske woord door de klassieke rede (die het afweegt tegenover zijn maat en orde) is voor de lach niet het einde. De rijpe 20ste-eeuwse romans (be)schrijven niet het groteske woord als substituut voor het vrije groteske carnaval. Zij zetten het groteske in als een polemische taal. Met het groteske dagen zij de klassieke rede uit, de aristotelische orde, het decorum over hoe de wereld, de geschiedenis, de oorlog, de klassenstrijd, het nationalisme hoort benoemd, bekeken en beoordeeld te worden. Hun groteske is een vorm van *reduced laughter*, zoals Bakhtin het carnavaleske in het proza van Dostojevski beschreef. Naar analogie met die carnavaleske ‘prozaïsering’ zou je kunnen stellen dat de groteske lach zijn energieën heeft nagelaten in de structuur van het groteske romanproza en in de manier waarop het proza de werkelijkheid vat en weergeeft. Die ontmantelende grotesk lachende energieën geven dat proza zijn heldere blik.

Want ook bij het groteske is sprake van een komische epifanie. De groteske fictie van de hier onderzochte romans pleegt niet de totale transgressie, maar zet opzichtige, komische incongruenties op. Die groteske beelden noodzaken een andere, intensere interpretatie die een “shift of vision” en een “new awareness” noodzaken, zoals Frank Kermode dat in *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative* verwoordt. (zie Harpham, 1982: 20) Het groteske zet de lezer immers voor schut. De letterlijke (carnal) betekenis van de tekst dreigt uit te draaien op onzin. “In a carnal reading, the grotesque is no more than the sum of its synonyms – ludicrous, wildly formed, absurd, disgusting, etc. But transcategorical hybrids also offer endless and compelling temptations to interpretation. Confused, unresolved, unstable, and apparently filled with great but uncertain significance, such images seem to demand that we rescue them from absurdity [...]” (Harpham, 1982: 21) Het groteske krijgt betekenis als paradox, stelt Harpham, de tegengestelden worden tegelijkertijd mogelijk geacht. Via “confu-

sion” en een “paradigm crisis” (1982: 17) leidt de verwarring naar nieuwe inzichten, het groteske duwt zo “the exceptional or marginal” (1982: 22) naar voren. Harpham spreekt niet over de lach of het komische, maar hij komt uit bij dezelfde termen waarin in hoofdstuk 1 de lach als inzicht is besproken: de incongruentie van de paradox wordt niet langer rationeel opgelost, maar een ander paradigma wordt geopend waarin het letterlijke en onmiddellijke wordt opgeschort en de tegenstrijdigheid wordt aanvaard. Het groteske beeld transformeert, de lezer en kijker van het groteske voelt de verschuiving, reageert met verzet maar laat zich uiteindelijk toch meegaan in de excentriciteit.

Ik beschreef hier het groteske als tastbaar en beeldend, als een bij uitstek vormelijke verschijning van de lach. Het ontstond uit ornament, werd in het ene uiterste een synoniem voor het kluchtige en het burlesk komische dat teert op wilde fantasie, en eindigde in de twintigste eeuw in het andere uiterste als het absurde, onbestemde en dreigende. In het groteske gaat het identiteitsprincipe verloren. Het blijkt een vorm die muteert en transformeert, die normen en categorieën te buiten gaat en ze daardoor komisch ontmaskert.

6•Het groteske in de roman: zes onderzoeksniveaus

Als formele strategie uit het parodiërende zich nadrukkelijker op de abstractere onderzoeksniveaus als chronotopie, genre en vertelling. De plastische kwaliteiten van het groteske komen dan weer duidelijker naar voren op de inhoudelijke niveaus van tekst/stijl, plot/thema's en vooral van personages. Maar zoals het parodiërende ook de vorm en economie van een plot kan sturen en de (zoektocht naar) identiteit van personages beïnvloedt, grijpt het groteske onmiskenbaar ook op die abstracte niveaus van de roman in. De groteske hang naar transgressie en mutatie beïnvloeden ook de chronotopie en het episodische karakter van tekst en vertelling. Ook hier wil ik bondig het kader schetsen van hoe ik het groteske zie functioneren op de zes niveaus van de tekst.

1. Chronotopie (tijd en ruimte)

Het groteske leidt naar alternatieve en mogelijke werelden. Het voedt ontologische beschouwingen over de verscheidenheid aan realiteiten. In de licht gewijzigde gedaante van het fantastische of magisch-realistische is het groteske paradigmatisch voor de evolutie van het modernisme naar het postmodernisme. (McHale, 1987: 17)

De groteske roman schept een andere realiteit dan het traditionele realisme. Het groteske schakelt over op een vreemd register waarin de parameters voor tijd en ruimte zijn gewijzigd. De wereld blijft (anders dan in het groteske als genre)

herkenbaar, maar hij is realistisch op een ongewone en vaak hyperbole manier, tastbaarder, concreter, meestal bekeken vanuit een marginaal perspectief. Dat desoriënteert letterlijk en metaforisch, het vervreemdt tegenover de gangbare geschiedenis en ruimtelijkheid. De lezer verkeert in onzekerheid over hoe hij die fantastische wereld moet interpreteren. In de zuiver fantastische literatuur twijfelt de lezer voortdurend tussen het natuurlijke en het bovennatuurlijke, tussen de *suspension of belief* en de *suspension of disbelief*. De ambiguïteit die voortvloeit uit het gebrek aan verklaring is de essentie van het fantastische. (Todorov, 1975: 24-40). Ook het groteske teert op die ambiguïteit, bij het groteske leeft een letterlijke interpretatie in spanning met een allegorische. Maar het komisch karakter duwt het allegorische naar de marge. Het komische wijst op een tastbare, concrete ervaring, een ervaring van vormen en materie.

De vervreemding van het groteske heeft niet zelden een satirische intentie, vooral wanneer het groteske in de plaats treedt van gestandaardiseerde beschrijvingen van geschiedenis of realiteit. Het groteske stelt niet alleen een nieuwe discursiviteit in de plaats, maar ook een nieuwe materialiteit.

2. Genre

Ik beschouw het groteske niet als een apart genre, in de betekenis van de grotesken zoals Van Ostaijen of Boon ze schreven. Omdat het groteske ontologische pluraliteit benadrukt, beïnvloedt het de generische karakteristieken van de roman. De groteske roman gaat moeiteloos over van droom, illusie, fantasme, hypnose, visioen, bezetenheid, hallucinatie, waanzin of verbeelding in realiteit, (auto)biografie, beschouwing, detective, avonturenverhaal, (pseudo)geschiedenis. Zoals in Rushdie's *The Satanic Verses* of Bulgakovs *The Master and Margarita* volgt de transgressie van genres gezwind de moeiteloze transgressie van werelden, tijdperken, bewustzijnstoestanden. Het is onvoorspelbaar welke consequenties gebeurtenissen in de ene wereld hebben voor de andere wereld.

De groteske roman is bovendien in de traditie van de menippeaanse satire een lappendeken. Maar elk van de genres waarmee het lappendeken is samengesteld, is intern instabiel. De genres staan onder hoogspanning, ze duwen tegen hun eigen grenzen aan. Het epos heeft onheroïsche helden in de hoofdrol, het epos wordt romance, de romance eindigt slecht, het tragische wordt komisch. Die genres verliezen hun essentie en zijn niet meer in staat om een stabiel wereldbeeld te presenteren. De beschreven werelden ontsnappen aan welomlijnde beschrijvingen en weerstaan elke tendens tot 'zuivere' identiteit.

3. Vertelling/vertelsituatie

Het groteske vertelt fragmentarisch, vanuit een ongewoon perspectief, van buitenaf, van onder uit, vanuit een excentrische positie, sociaal, etnisch, geo-

grafisch, artistiek, mentaal. De groteske vertellers zijn niet de machtigen en rijken, ze hebben geen controle over de reële wereld. Ze vechten, zoals bij Grass en Rushdie, voor hun mentale en fysieke zelfbehoud. Hun vertelling is een bezwering. Ze dragen maskers die de ambiguïteit van hun positie en onderneming illustreren.

De schrijvers/vertellers – zowel bij Boon, Grass als Rushdie doet de verteller zich als schrijver voor – zijn zowel geschiedschrijvers als fabulators. Ze profileren zich graag als scheppers van de groteske werelden, terwijl ze zelf dwalen tussen die werelden en worstelen met hun vreemdheid. Als vertellers zijn ze hoogst dubieus, ze spelen bedreven een spel met die onbetrouwbaarheid.

Maar alles leidt terug naar henzelf. Het laatmoderne groteske heeft van het moderne groteske de verhuizing naar binnen geërfd, het is niet langer een zaak van monsters en halfslachtige gedochten maar van nakende waanzin, fantasma's, waanideeën en dromen. Hoewel in de algemene ontologische verwarring fantasma's soms de buitenwereld transformeren.

Bij het groteske komt niet zozeer het spel van vertellers en personages in beeld die uit hun rol vallen en elkaar de loef afsteken, als de psychische en mentale toestand van wie vertelt. Hoe wordt verteld, reveleert iets over de status van wat wordt verteld.

4. Tekst/Stijl

Dit is het meest voor de hand liggende niveau van analyse. Het groteske wentelt zich in taal en vertoog, stijl en retoriek. De theorie van het moderne groteske heeft zich toegelegd op stilistische analyses, op die analyses (over *skaz*, krompraat, onzin en verzelfstandiging van stijl en taal) zal ik dit onderzoek van stijl en tekst baseren.

Maar het begrip van het groteske dat ik hier ontplooi, vergt eigen klemtonen. Het groteske draagt vormelijk nog altijd de sporen van zijn oorspronkelijke betekenis van ornament en verluchting. Taal en stijl zijn plastisch. Het abstracte wordt vormelijk, emoties worden lijfelijk. De beelden zijn overdadig, niet efficiënt, buitenissig. In de geest van Rabelais houdt het groteske van opsommingen, lijsten, encyclopedieën, genealogieën, wetenswaardigheden, uiteenzettingen. De ordening is wars van rationele principes en wetenschappelijke classificaties. De logica is eigenzinnig, de keuze willekeurig. Functionaliteit en rationaliteit zijn het laatste waar het groteske naar streeft. De groteske taal speelt een spel met de groteske wereld.

Stilistisch deint het groteske uit. De onbedwingbare veelheid van de hele wereld en nog meer vergt een rekbare vorm die dankzij nevenstellingen eindeloos kan uitzetten. De stijl maakt de groteske wereld tastbaar. Om de nieuw ontstane vormen te benoemen, is een nieuwe taal nodig. Kayser meldt over Rabelais:

“Er schafft Wortfamilien, in denen entsetzliche Phantasiewesen erscheinen, die sich vor unseren Augen vermischen und vermehren, und sie besitzen Realität nur in der Welt der Sprache, bestehen in einer Zwischenwelt zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit, tussen dem Nirgends, das erschreckt, und dem Hier, das bestätigt.” (1960: 113) De groteske taal van Rabelais “erweist sich pl tztlich als eigenm chtig, fremdartig, d monisch-belebt und reißt den Menschen ins Nächtliche und Unmenschliche.” (Kayser, 1960: 114) Het is een stilistische lijn die Kayser ziet lopen van Shakespeare over Grimmelshausen en de commedia dell’arte tot Sterne en Jean Paul tot Joyce. Boon, Rushdie en Grass staan ongetwijfeld in die traditie van het grotesk-verzelfstandigde woord dat, zoals Bakhtin overtuigend aantoonde, ook naar het levende en diepmenselijke leidt.

5. plot/thema’s

Metamorfose domineert niet alleen de personages maar is ook een van de belangrijkste thema’s. Transformaties vinden plaats doordat identiteiten, vormen, thema’s, locaties, geschiedenissen, werelden in elkaar overvloeien. Ook op dit vlak is de groteske ontologie instabiel. In de moderne wereld leidt dat tot vervreemding, wanneer de techniek het leven overneemt, de stad de natuur opslokt, de vooruitgang de mens bedreigt, wanneer de mens zichzelf wil vernietigen.

Maar in de groteske wereld wordt alles voortdurend op zijn kop gezet en tegen zichzelf uitgespeeld. Ook de vervreemding wordt weer aan een ‘averechts’ onderzoek onderworpen. Het speelse en excessieve gaan aan de haal met de verscheurend duistere fantasma’s van oorlog, puin, jungle, apocalyps. Het tastbare, smaak- en zichtbare blijkt een houvast en voorkomt het afglijden in de waanzin. De ontologische verwarring wordt getemperd door de concrete ervaring.

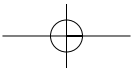
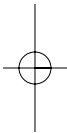
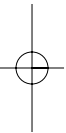
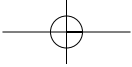
De centrale kwestie in de romans is hoe in de wereld te staan, hoe invloed uit te oefenen, hoe zichzelf te realiseren. Daardoor zijn macht, magie, religie en seksualiteit cruciaal. Maar in de groteske wereld worden ze aangewend om te de-esthetiseren, te materialiseren, te profaniseren en op andere manieren het *rabaisement* na te streven.

6. Personages

Door de metamorfose die de groteske helden voortdurend ondergaan, worstelen ze met hun identiteit en hun plaats in de wereld. In de lange traditie van narren en dwazen mengen ze het waardige met het laag-komische, het geniale met het subhumane, het groots lijdende met het weezinwekkende, het streven naar de oneindigheid met het concreet lijfelijke. Ze ontmaskeren, maar de vraag is of ze helder zien. Ze lijden immers aan fysieke en mentale desintegratie, ze zitten in een asiel of worden schizofreen, en dreigen zelfs hun menselijke natuur te verliezen en dierlijk of duivels te worden. Het rationele helpt hen niet meer, ze nemen hun toevlucht tot allerlei vormen van bezwering, vaak hopeloos inadequaaf.

Ook fysiek zijn ze gemuteerd, ze zijn dwergen, wangedrochten, excentriekelingen, hebben waterhoofden, worden halfdierlijk, lijden aan groteske misvormingen, lichaamsdelen zwellen of vervormen buiten proportie en gaan een eigen leven leiden. Hun lichaam is grenzeloos: ze eigenen zich talismanachtige objecten toe als verlengstukken van hun lichaam en dichten locaties uitzonderlijke mogelijkheden toe. Fysieke ontbinding en pijn bepalen hun perspectief op de wereld. Ze voeren een gevecht op leven en dood, maar hun dood zal nooit het einde zijn. Ook als held zijn ze grotesk, niet alleen zijn ze antihelden voor hun bildungsverhaal, ze zijn vaak kwaadaardig, gemeen, treiterend, ze klungelen, maar zien zichzelf in heldenrollen. Ze zijn (kind)voyeurs en pseudovisionairs die bovennatuurlijke krachten menen te hebben. Ze strijden met God en Jezus, zoeken magiërs en tovenaars op, circusartiesten en kunstenaars met speciale gaven. Zoals de narren blijven ze straffeloos.

De inventaris van onderzoeksniveaus bevestigt dat parodie en groteske twee verschillende zijden zijn van eenzelfde soort realisme, een gesofistikeerd, uitvergroot realisme dat door zijn bravoure neigt naar het surreële. Interessant ter overweging is de veronderstelling dat parodie de richting uitwijst van het postmoderne, met zijn zelfreflexiviteit, metafiction, eclecticisme, redundantie, discontinuïteit, en verstoorde schrijver-lezer relatie. (D'haen, in Zamora en Faris, 1995: 194, die zelf verwijst naar Lernout) Terwijl het groteske in de richting wijst van het fantastische en magisch-realistische, het ex-centrische, niet-canonieke, ongeprivilegieerde. Postmodernisme en magisch realisme zijn volgens D'haen en Lernout twee vormen van hetzelfde verschijnsel. Schrijvers als Milan Kundera, Angela Carter, Jorge Louis Borges, Vladimir Nabokov of Italo Calvino verenigen in minstens een deel van hun oeuvre beide tendensen. Ook Grass en Rushdie krijgen, naast vele andere labels, zowel de merktekens postmodern als magisch-realistisch opgespeld. Boon, auteur van grotesken en zelfbewuste vormexperimenten, toont waar dat postmoderne en magisch-realistische hun wortels hebben. Met parodie en groteske hoop ik een instrumentarium te hebben dat, wars van onuitputtelijke debatten over 'het komische', 'het postmoderne', 'het klassieke' of 'het normdoorbreekende', over genrekwesties en periodisering, naar de kern van de zaak kan gaan: de ambivalente veerkracht waar de romans van getuigen, het komische onderzoek van de schrijvers-helden naar de archeologie van de duistere wereld waarin ze zich bevinden.



HOOFDSTUK 4

De Kapellekensbaan-Zomer te Ter-Muren **Een lachende manier van zien**

“[G]elijk hij doodernstig wil beginnen zeggen dat de roman hem de keel uithangt, ontdekt hij dat die uitdrukking zelf – de keel uithangen – hem al de keel uithangt, en hij eist een zitting met gesloten deuren om die uitdrukking te vervangen door een andere...” (K, 11)

I

INLEIDING

1 • Een draai van een kwartslag

Hoe Boontje en Johan Janssens de lezer tot avontuurlijk kijken aansporen.

Aan de Kapellekensbaan en in Ter-Muren krijgt de wereld een draai van een kwartslag. Het blijft dezelfde wereld, maar getransformeerd tot iets anders, iets vreemds en onaangepasts. Bij de lezer wekt dat angst op. In ieder mens schuilt immers het verlangen om terug te keren “naar de gewone veilige wereld waar EEN HAND EEN HAND IS MET 5 VINGEREN”, (K 68 [nadruk Boon])¹ zucht dagbladschrijver en kunstcriticus Johan Janssen vroeg in *De Kapellekensbaan*. Transformatie houdt gevaar in. Er zijn crisissen en geweld voor nodig. In een poging om haar broer Valeer te doden en zo voor eeuwig tot heilige te maken, heeft Ondine hem een vinger afgesneden. (K, 59–60) Die vinger vindt ze ‘s avonds tussen de lakens in bed. Hij wekt een hysterische lach in haar op, tranen, waanzin, razernij, maar ook een nieuwe en onbekende lust. Iets was in haar “aan het rijpen [...] gegaan”. (K, 60) Dat doen afgesneden vingers, en niet alleen in deze roman maar ook in *Die Blechtrommel* en *Midnight's Children*: ze wijzen naar onbekend en onbewust terrein, naar de werkelijkheid die onzichtbaar bleef onder de normaliteit. Ze reveleren en openbaren. De afgesneden vinger toont Ondine als een vrouw die vol begeerte voor het hele leven gaat maar slechts een vinger krijgt, hij toont Valeer, die zich dankzij zijn gebreken door het leven slaat.²

¹ Voor courante verwijzingen naar de romans van Boon gebruik ik geen data maar afkortingen:

K: *De Kapellekensbaan*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1996.

Z: *Zomer te Ter-Muren*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1995.

AG: *Abel Gholaerts*. Amsterdam: Querido, Salamander klassiek reeks, 2001.

VS: *Vergeten straat*. Amsterdam: Querido, Salamander klassiek reeks, 1999.

DVG: *De voorstad groeit*. Amsterdam: Querido, Salamander klassiek reeks, 1993.

W: *Wapenbroeders*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2000.

MKO: *Mijn kleine oorlog*. Amsterdam: Querido, 2002.

VK: *Vaarwel krokodil of de prijslijst van het geluk*. Louis Paul Boon kleine omnibus.

Amsterdam: De Arbeiderspers, 1959.

RV: *Het Literatuur- en kunstkritische werk, Deel 1, De roode vaan*. Bezorgd door D. de Geest, E. Bruinsma, K.

Humbeeck en L. Missinne. L.P. Boon-Documentatiecentrum,

Universitaire Instelling Antwerpen “Boon-Studies 2”, 1994.

BW: *Blauwbaardje in wonderland en andere grimmige sprookjes voor verdorven kinderen*.

Antwerpen: Houtekiet, 2002.

Johan Janssens wil de lezer heen helpen over diens hang naar de veilige wereld van een hand met vijf vingers. Hij schrijft graag “over goya en breughel en bosch, over picasso en renoir en magritte, over **louis-paul boon** en over kinder-tekeningen”. (K, 61 [eigen nadruk]) Zij allen vervormen de werkelijkheid met hun andere manier van kijken, de kubisten, de expressionisten en de surrealisten. (K, 68, 204) Zij zetten ogen in neuzen en achter de oren, (K, 68) en precies daarom zijn zij waarachtiger dan de romantische naturalisten en socialistische realisten waar Johan Janssens het zo fel mee aan de stok heeft. Want zij tonen de werkelijkheid die niet zichtbaar is in een klassiek aangezicht of in een normale hand. Zij vormen een eigengereide artistieke traditie waar niet alleen Johan Janssens en Boontje maar ook Boon zich uitdrukkelijk en veelvuldig een erfgenaam van noemen.³

De lezer en kijker verzet zich aanvankelijk tegen die transformaties “omdat men vaste grond onder de voeten wil en niet de afgrond die gij, tippetotje ons zoudt openen moest ge expressionistisch beginnen schilderen”. (K, 68) Maar die openheid wekt toch nieuwsgierigheid en als lezer beginnen we “slechts maar langzaam te beseffen” dat in het vreemde een ontdekking van het bekende schuilt. We ontdekken “precies voor de 1ste keer in ons leven een arm, een hand, een penis... en dan, [...] ontdekken we met verbazing en ontsteltenis dat deze wereld ons maar al te vertrouwd voorkomt: we ontdekken dat het eigenlijk Onze wereld is, maar zoals we die zelf nooit willen zien hebben”. (K, 68) Want, vraagt Boontje zich af, “kan men langs een fantastische wereld om, geen volmaakt beeld geven van de Bestaande wereld?” (K, 22 [nadruk Boon])

2 • Averechtse verkenningen

Die andere manier van kijken heet een ‘averechtse verkenning’. Die verkenning is parodistisch en grotesk. Ze vormt de discursieve onderzoeksmethode van de roman.

Wie een waarachtig beeld wil krijgen van de wereld – en dat is wat Boon zich bij de aanvang van *De Kapellekensbaan* voorneemt –, moet zich zulke revelerende

² De scène waarin Ondine de afgesneden vinger vindt, in “Fabrieksmeisjes hebben een lief”, (K, 60–61) vormt verderop in dit hoofdstuk het beginpunt voor een tekstanalyse van de parodie.

³ Hij doet dat vooral in zijn kunst- en literatuurkritische bijdragen in *Front* en *De roode vaan* en in de daaruit herwerkte fragmenten en andere autoreflexieve passages in de dubbelroman, en in het belangrijke hoofdstukje “Abnormaliteiten” (K, 22–23): “Bezie de grootmeesters bosch en breughel en goya, hoe zij met hun penseel de fatsoenlijke en zeer burgerlijk normale lijn hebben uitgewist ... en hoe gij de trieste moed krijgt om over hun schilderijen die lijn opnieuw te trekken met een brok krijt.” (K, 22)

perspectiefwissels aanmeten. In het jargon van *De Kapellekensbaan* heten ze 'averechtse verkenningen'. Het leven is haast een aaneenschakeling van zulke 'averechtse verkenningen', meldt Tippetotje. (K, 105) 'Averechtse verkenningen' zijn ongewone verkenningen: verkenningen vanuit een ander standpunt, of vanuit het standpunt van iemand anders. Johan Janssens haalt het woord aan wanneer hij zich zijn legertijd herinnert: "...terwijl de officieren het terrein gingen verkennen van de kant waaruit de veronderstelde vijand het moest zien – de 'averechtse verkenningen' – zodat wij dan daarna de aanval konden beginnen." (K, 101)

De 'averechtse verkenning' is een veelzijdig beginsel, en Boontje en zijn personages gaan er snel lachend mee aan de haal. Het meisje dat flesjes limonade verkoopt aan de soldaten die wachten terwijl hun officieren de 'averechtse verkenning' doen, ook zij doet een "averechtse verkenning" (K, 102) want zij krijgt een eindeloze reeks penissen te zien van soldaten die rond haar karretje exhibitionistisch komen wateren. Zij kijkt met de glimlach toe en verkoopt aan de lopende band limonade – de limonade die hen doet wateren. In tegenstelling tot die van de officieren is haar 'averechtse verkenning' een succes. Niet toevallig Tippetotje gebruikt de 'averechtse verkenning' letterlijk en lichamelijk (in het hoofdstukje "De averechtse verkenning van tippetotje" (K, 105–106)). Een dame die naar het toilet geweest is draait zich om met "haar kolossale blote kont" (K: 105) in de lucht om te inspecteren wat ze achterlaat. Twee glazenmakers bekijken haar van bovenaf. Tippetotje plaatst er een schetsje bij van het koertje waarin het toilet zich bevindt. Iedereen doet aan 'averechtse verkenning'. "En alhoewel ge lachen moet met die buitensporigheid van tippetotje ziet ge toch in, dat de grond der zaak eigenlijk zO is, en ge knikt." (K 105 [nadruk Boon])

Wat is *de grond der zaak* van de 'averechtse verkenning'? Ze tekent een nieuwe lichamelijke geografie uit. Ze gunt letterlijk een ongewone blik op de wereld, van onderuit of bovenaf, op wat doorgaans verborgen blijft, op wat het 'normale' te buiten gaat en wat de conventies buiten beschouwing laten. Ze is libidineus en scabreus, ze is er zelfbewust over en kijkt op haar eigen *jouissance* terug. "En tippetotje vraagt verder of ge niet tevens de averechtse verkenning doet, nadat ge uw vrouw hebt vastgeklonken met uw geslachtsnagel? De oude god en de jonge democratie en de evolutie der dingen – en tevens de Negatie der dingen – en tevens uw werk: het had allemaal precies geen zin meer [...]." (K, 105–106) In de 'averechtse verkenning' kruisen naturalisme en surrealisme elkaar – ze begint en eindigt "als de mens gegeten of gedronken of gekakt of zijn spermatozoïden in een hoek heeft gegooid". (K, 106) Het is dus een grotesk principe. Het verandert wat het opnieuw verkent, en wekt met de lust ook angst op. Ondine doet 's avonds tussen de lakens een soort 'averechtse verkenning'

(al wordt het in de tekst zelf niet expliciet zo genoemd) van de vinger die ze bij Oscar heeft afgesneden. Die vinger verandert in “een vreemd dier, een worm”, (K, 60) hij brengt haar in “nachten van onrustige slaap” bij “de peperbus, die met zijn rug naar de haag stond te wateren...”. (K, 60) Verkenningen maken de blik los uit de voorgeschreven waarnemingspatronen, ontketenen taboes, leiden uit het normale naar het wilde en exuberante, het verbodene en perverse, naar de vele dromen en creaties die in *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* aan de oppervlakte komen. Ze vervormen de nette verburgerlijkte orde en wijzen op de afgronden die erin gapen. Dat levert de roman een uitgebreide catalogus op van groteskerieën, lotgevallen en buitensporigheden, van banale, noodlottige en scabreuze toevalligheden.

Maar de ‘averechtse verkenning’ is ook een parodiërend principe, en als parodiërend principe stuurt het de versplinterde vertelling van de zogeheten ‘actuele roman’. Boontje de schrijver vraagt “in ontsteltenis” (K, 102) aan Johan Janssens of de schrijver ook ten opzichte van zijn lezers averechtse verkenningen moet plegen – “denkbeeldige lezers van het boek over de kapellekensbaan – waar ge mee speelt gelijk een kat met een muis”. (K, 102) Zo zou de schrijver die het leesterrein kent zich voor de lezer waarin hij “ook vijanden ziet” (K, 102) kunnen verbergen achter de kleinste struik. Dat lijkt een eenvoudig spel. Maar in een boek waarin de lezers ook commentaar gevende personages zijn en medeschrijvers, wordt het “tornooiveld” (K, 102) plotseling veel onoverzichtelijker. Ze zien in elkaar medestanders die aan het grote boek werken, maar ze zijn “ook vijanden” die ijveren voor hun verhaal en hun visie. Zoals in de oorspronkelijke betekenis (het terrein verkennen vanuit het standpunt van de vijand) verkennen zij elkaars stellingen en posities ‘averechts’. Ze nemen elkaars standpunten in en ze meten zich elkaars taal aan.

Maar Boontje en zijn personages staan niet alleen als antagonisten tegenover elkaar. ‘Averechtse verkenning’ is een metafoor die de verhoudingen accuraat tekent: Parodiërende omgang houdt niet noodzakelijk spot en hoon in. Imitatie en waarachtig begrip zijn vereist. Zoals Boontje ervaart na een surrealistische droom van Tippetotje: “[A]ls ge graag iemand door en door wilt leren kennen dan past ge de zeer eenvoudige methode toe, het werk van die iemand natuurgetrouw na te bootsen...” (K, 276) Daarom tekent Boontje de scènes uit de droom van Tippetotje na (kramiek die telefoneert zonder telefoon, het naakte meisje met de rode trui dat aan de straatdeur staat) en hij beseft: “[...] ik heb haar nogmaals begrepen. Het is om er verstomd over te staan hoe u plots alles duidelijk gaat worden, van wat de reinste theorieën niet onder woorden kunnen brengen.” (K, 276) Maar dan sluipen toch allerlei incongruenties binnen die nieuwe betekenissen genereren, contradicties, paradoxen en absurditeiten.

Het grote begrip raakt snel verstoord, scènes, meningen en verhalen nemen in de mond van andere personages oneigenlijke wendingen die komisch uitdraaien en spelen met misverstanden. Boontje moet in het volgende stukje al toegeven: “Och, en hoe is het mogelijk dat die kramiek u dubbel en dwars de dingen uit-hangt?” (K, 279)

Al die parodistische verkenningen leveren nooit een archimedisch punt op, een standpunt buiten het strijdgewoel dat niet opnieuw aan herinterpretatie onderworpen wordt, een standpunt van waaruit de wereld *objectief* kan worden benaderd. Geen enkele instantie bezit de autoriteit om de discussies te beslechten. In dit zichzelf voortdurend onder de loep nemend werk bestaat geen maat voor zekerheid en waarachtigheid. Er is geen centraal perspectief. Alles is voortdurend ‘in wording’. De lezer kan zich daarom niet vastklampen aan het alle twijfel en tegenstrijdigheid beslechtende oordeel van een schrijver die hij achter de schermen kan zien met alle touwtjes stevig in handen. De lezer moet het boek op een andere manier proberen te begrijpen, als een proces dat de schrijver in gang heeft gestoken waarin alle taal en visie onderhevig blijven aan herinterpretatie en nieuwe verkenning. Er is geen zekerheid mogelijk in een roman waar de genese van de roman zelf het thema vormt en waar de vorm het onderwerp is van debat, in een roman waarin de personages debatteren over de manier waarop de schrijver hen en hun wereld heeft vormgegeven, en over de manier waarop die roman moet worden gelezen. (zie Theo D’haen: “Because if *De Kapellekensbaan* is the story of its own genesis, it is at the same time that of its own exegesis.” (D’haen, 1983: 110))

Dat voortdurend ‘averechts verkennen’ blijft een nadrukkelijk discursief proces. De dialogiciteit zit niet verstopt in de taal van een alwetende verteller (vertellerstekst) of in de directe citaten van personages (persoonstekst). In de actuele roman wordt alles *uitgesproken* en letterlijk in een context van een gesprek of dialoog *verteld* of *voorgelezen*. De *handeling* is gereduceerd tot praten, dialogeren, lezen en schrijven. Schrijftaal wordt daardoor spreektaal, zelfs de fragmenten uit *geschreven* notities, brieven, reportages, krantenartikels of kunstkritieken, en ten minste een deel van de Ondineroman, worden *uit-gesproken* en zo van hun finaliteit ontdaan. (Wat de genese van de tekst weerspiegelt, zie Muyres, 2000: 30–44). De daad van het aanspreken en het geven van een mening structureert trouwens de tekst, die wemelt van de persoonlijke voornaamwoorden ik, ge en uw, van werkwoorden als zeggen, spreken, roepen, antwoorden, puffen, zuchten, tegen inbrengen, enzovoort. Het gaat minder over de wereld zelf dan over representatie in kunst, taal en schrijven, over een discursieve realiteit.

De actuele roman wordt daardoor een uitgesponnen *dramatische dialoog*. Die intense dialogische interactie staat, zoals ik verderop zal aantonen, helemaal in de traditie van de socratische dialoog. Maar Boon *romaniseert* die traditie. In zijn roman is de taal geen transparant doorgeefluik meer, noch voor het subject, noch voor de werkelijkheid. Boontje de schrijver is geen meester over de taal, hij is een tussenpersoon, een buikspreker. Ook zijn vertellers/personages/coauteurs kunnen de woorden niet exclusief met hun eigen intenties beladen. De *volkse schrijftuur* van *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* is daarom niet de persoonlijke namaakspreektaal van het ongeciviliseerde Boontje, maar het discours van een collectief van stemmen die strijden om de taal en zo om een voorstelling van de wereld.

Dat discours onderzoekt trouwens ook voortdurend zijn eigen mechanica. *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* is daardoor een radicaal voorbeeld van een schrijftuur die taal en techniek 'ontbloot' en geen enkel geloof in ongecompliceerde mimeze meer overeind laat – een parodistische romantraditie die begon bij *Don Quichot* (1615), *Tristram Shandy* (1767) en *Jacques le fataliste* (1796) maar die Boon fors compliceert door de personages cocreator te maken.

Zover leidt de 'averechtse verkenning' in *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*, dat ze geen autoriteit meer overlaat in de roman, niet die van de zuivere objectiviteit, maar ook niet die van de zuivere subjectiviteit. Boon breekt in zijn dubbelroman met het (post)romantische beeld van de roman als genre waarin het subject intiem verbonden is met de vorm, waarin de vorm gebonden is aan de preoccupaties, obsessies of *Weltanschauung* van het subject.

Dat is een radicale breuk. "For western literary tradition after the Renaissance, the centrality of the self becomes one of the most overdetermined deceptive and ideologically abused formal notions of all", (Pecora, 1989: 7) stelt Vincent P. Pecora in een overzicht over de alliantie tussen subject en vorm in de moderne roman. Onvermijdelijk is ook *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* in die traditie gelezen.⁴ Boon en Boontje stellen twijfel tegenover zekerheid, luidt

⁴ Modernist Paul de Wispelaere, een van de meest lucide lezers die Boon heeft gehad, heeft met die interpretatie van *De Kapellekensbaan* school gemaakt: "[...] [D]e romantische vondst van de vertelfiguur boontje, die in het tweeluik over de Kapellekensbaan bovendien zelf nog een aantal andere mede- en tegenspelers in zich incorporeert, [heeft] hem in staat gesteld zijn innerlijk als een vat vol tegenstrijdigheden rechtstreeks en tegelijk toch tot een roman verwerkt uit te spreken. Juist omwille van die volmaakte symbiose tussen Louis Paul Boon en boontje, die hij later nooit meer heeft bereikt, blijf ik die roman een meesterwerk vinden." (De Wispelaere, 1997: 65) De Wispelaere leest *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* (en overigens het hele oeuvre) als het evenbeeld van een sterke creator. Boon hanteerde volgens De Wispelaere (1987: 18 e.v.) de existentialistische authenticiteitsvereiste dat de auteur alleen schrijft over wat hij zelf doorvoeld en meegemaakt heeft, en dat de schrijftuur de directe en authentieke expressie van de persoonlijkheid van de auteur zal zijn. Boons haast naturalistische werkwijze om alles wat zich rondom hem voordeed, in notitieboekjes te verzamelen, en die notities dan in romans als *Mijn kleine oorlog* of *De Kapellekensbaan* te sluiten, heeft die visie versterkt.

de traditionele interpretatie van het belangrijke Hamletthema. Die twijfel, het onophoudelijk afwegen van enerzijds en anderzijds, is het 'authentieke' gevoel van de biografische Boon. Die kon, zo gaat de traditionele lezing, niet kiezen tussen werkelijkheid en kunst, tussen engagement en vorm. Hij schreef over zichzelf en zijn chaos, maar werd geteisterd door een kwaad schrijversgeweten en pleegde daarom metafiction. Dit is de moderne nog half romantische Boon. Het is een veilige Boon. De lezer kan vanop een veilige afstand kijken naar de 'vormeloosheid' van *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*, want het gebrek aan causale samenhang en narratologische logica zegt niets over de wereld, het is slechts de spiegel van het subject.

Het is mij hier niet te doen om die moderne Boon af te vallen – hij is intussen trouwens al opgevolgd door een laat- of postmoderne Boon-als-seismograaf die naturalisme met surrealisme combineert.⁵ Ik kant mij in wat volgt wel tegen de subjectivering van *De Kapellekensbaan*, de verwachting die nog altijd in de kritiek leeft dat de dubbelroman achter alle maskers een egodocument is dat een (diffuus, verwarrend, chaotisch en onduidelijk) beeld geeft van de twijfelende, verscheurde Boon.⁶ De grote aandacht voor de biografische Boon, een constante in de literatuursociologisch gerichte Boonkritiek die met de jaren alleen intenser blijkt te worden, schuift de literaire Boon al te vaak op de sjablonen van de biografische Boon.

In het centrum van de roman staat in de lezing die ik voorstel niet Boontje die als een Robinson Crusoe naar vrijheid streeft, beperkingen poogt af te gooien, een standpunt probeert in te nemen en zich helaas in contradicties verliest, maar een schrijfwijze die contradicties genereert, een discursieve onderzoeksstrategie. De twijfel leidt in de roman tot voortdurende herexploratie. De schrijftuur garandeert een strakke collectieve methode. Ze ontlokt de personages verhalen, commentaren, brieven, anekdotes en verslagen waarop weer reactie komt – nieuwe verhalen, commentaren, brieven of anekdotes die herinterpreteren, tegen-

⁵ De seismograaf geeft "direct (zonder vertekende inpassingen in een systeem, in een gegeven visie) de 'trillingen van de aarde en van het lichaam', van de 'materiële werkelijkheid' (realiteit en surrealiteit, onbewuste realiteit) door aan de lezer", zoals Bert Vanheste het in een parafrase van Humbeek schrijft. (Vanheste, 1991: 474) Hij is een naturalistische registrator die de wereld via een 'surrealeske' vervorming registreert. Hij is vooral een seismograaf van de naderende apocalyps. Mijn lezing vertrekt bij een opener variant van die seismografie die niet in het teken staat van een grote teleologie.

⁶ Ook Jos Muyres noemt die subjectivering zelfs essentieel voor Boons moderniteit. (2000: 218) Het boek is geen chaos, want het komt voort uit Boontje. "Al die personages zijn Boontje, die zich op die manier als een verscheurd mens toont: hij weet het ook niet. Hij toont de ontredde aan van de mens in zijn tijd." (Muyres, 2000: 218) Zo kan Muyres toch de wereld van *De Kapellekensbaan*, waarvan hij zelf in behoorlijke mate de literaire complexiteit heeft aangetoond, vernauwen tot 1 boodschap: *De Kapellekensbaan* is de roman die de apocalyps aankondigt, probeert tegen te houden, maar helaas faalt, waarna Boon, als vader van Boontje, zich moet terugtrekken in zijn reservaat. Op de apocalyptische visies (die ook Humbeek als de essentie van Boons boodschap naar voren schuift) ga ik verder in bij de behandeling van het groteske.

spreken of verduidelijken. Zoals de roman zonder echt einde aantoon, leidt dit allerm minst tot een Dood Punt, en evenmin tot De Oplossing. Er bestaat geen laatste woord, geen ultieme interpretatie, geen definitief beeld van de werkelijkheid. Identiteit – het laatste punt waar alles samenvalt – is belaagd. Contradictie stuwt dialoog, verhaal en personages.

In de grote praatbarak die *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* is, kan elke bewering zo op zijn kop worden gezet. Dat typeert, zoals ik verderop wil aantonen, niet een onvermogen tot betekenisgeven waar de verschillende Hamlets in zowel de actuele als de Ondineroman tragisch aan tenonder gaan, maar een lachende houding die de zoektocht stimuleert, tegenstrijdig en verwarrend. Die komische visie grijpt literair en thematisch veel breder dan het rationele thema van de twijfel.

3•Een lachende ordening

Boontje en zijn vrienden voeren hun romanonderzoek met onorthodoxe kunstzinnig-wetenschappelijke methodes. Hun tegendraadse ordening levert komische revelaties op. In dat lachen ligt de subversie van hun illegale roman.

De apotheker waarover Mossieu Colson vertelt in het hoofdstukje “Kunst contra wetenschap”, (K, 316–317) stelt voor om in de plaats van leugenachtige romans die als wilde bloemen ontspringen “aan de fantaserende geest van soort halve gare”, (K, 317) waarachtige romans te schrijven. De schrijvende apotheker “zou alle wetenschappelijke gegevens verzamelen, en alle laatste nieuwe uit- en bevindingen ordenen en rangschikken... en aan de hand daarvan zou hij, beschikkende over een wetenschappelijke geest, er in slagen om haast met mathematische zekerheid het beeld te geven van de toekomstwereld”. (K, 317) Colson verwerpt die wetenschappelijke methode “schudde[nd] van het lachen om niet in woedetranen te moeten uitbarsten”, (K, 317) hij wijst ze van de hand als “de pijnlijk-komische beschrijving van een fantastieke toekomstwereld”. (K, 317) Colson wil de apotheker op zijn kop slaan, “want wij schrijvers en dichters zoeken onverpoosd de waarheid en de exactheid der Dingen op”. (K, 317) Het is een passage met een hoog absurdistisch gehalte.⁷ Want de wetenschappelijke methode die de apotheker voorstelt, is precies de methode die Boontje en zijn vrienden volgen. Maar dan *anders*.

⁷ Wat nog versterkt wordt door het volgende hoofdstukje waarin Boontje Mossieu Colson wijst op allerlei verwarringen; het was geen apotheker maar een zenuwarts, of toch, maar dan was het niet de apotheker maar de discipel van de apotheker, maar verschil maakt het allemaal niet, “niets belet dus dat zijn baas, de apotheker zélf, een wetenschappelijke halve gare kan zijn!” (K, 318)

Zij voeren in *De Kapellekensbaan* en *Zomer te Ter-Muren* een ambitieus encyclopedisch onderzoek naar de staat van de wereld. Dat onderzoek moet het “Ganse Leven” omvatten (K, 14) en tonen ‘zoals we het nooit willen zien hebben’. In hun notitieboeken, knipselboeken, fotoboeken, montages en collages verzamelen ze daarvoor een onoverzichtelijke hoeveelheid verhalen, personages, feiten, waarnemingen, kunstkritieken, ideologieën, wereldbeelden, grappen, dromen, gedachten, meningen en genres. Ook zij ordenen en rangschikken die vaak al ‘averechts’ verkende fragmenten. Maar hun ‘wetenschappelijke geest’ werkt anders. Zij ordenen niet op basis van logica en overeenkomst – wat bij elkaar past, maar tussen heel uiteenlopende anekdotes, verhalen, gedachten, ... leggen ze verbindingen op basis van incongruentie – wat niet bij elkaar past. Ze leggen losse patronen bloot en laten de bij elkaar gebrachte elementen op elkaar inwerken. Die manier van werken past immers bij de ‘averechtse verkenning’. Zo ontstaan variaties en transformaties, de verhalen, feiten, kritieken, ... schijnen dialogisch op elkaar af, veranderen en haken op elkaar in zonder ooit een ordelijk, overzichtelijk geheel te worden. Ze smeden onvoorziene verbindingen die ‘met nieuwe ogen’ doen kijken. Zo schrijven Boontje en zijn vrienden samen aan een roman waarvan de ordening *wetenschappelijk* is, maar dan op een *ongepaste* en *onaangepaste* manier, op een *kunstzinnige* manier. De roman die eruit voortkomt is geen vormeloze chaos, maar een tegendraadse proefneming, een “geestelijke proefneming” (RV, 109) in de surrealistische en groteske traditie.⁸ Het is hun antwoord op de prangende vraag hoe waarachtig te kijken en te schrijven, hoe de wereld waarachtig en eerlijk weer te geven. Objectiviteit en rationaliteit kunnen hen daar niet meer bij helpen. Ze willen in hun averechtse dialogen niet zomaar registreren wat al bekend was, maar herontdekken wat onder de conventionele orde verdwenen was, zodat ze er een feilloos “pijnlijk-komisch” beeld van kunnen schetsen.

Hun andere ‘ordering’ is een verontrustende ‘ordering’. De verhalen die bij elkaar worden gezet, schijnen een *common locus* te missen, zoals Michel Foucault het in *Les mots et les choses* (1966) noemt: “I mean the disorder in which fragments of a large number of possible orders glitter separately in the dimension,

⁸ In een tentoonstelling van surrealistische kunst eind 1945 ziet Boon een stoel tegen het plafond hangen. In één oogopslag is bij de waarnemer de sleur doorbroken van de burgerlijke ordening van hoe een stoel gebruikt hoort te worden, vindt Boon. “Nu hij [...] uit zijn logisch verband gerukt werd, zien wij hem als het ware **met nieuwe oogen**.” (RV, 108 (27 december 1945) [eigen nadruk]) Boon waarschuwt voor de aberraties van het surrealisme, (wellicht ook om de Kommunistische Partij, waar *De roode vaan* het partijblad voor was, en haar hang naar mimetisch realisme niet al te zeer te provoceren) maar hij houdt van de suggestie dat de geest af en toe “een buitelinkje” moet maken. Hij houdt van het “spelen – het uit elkaar rukken van de dingen en weer samenvoegen in een oogenschijnlijk zinloos verband – zou men een ‘geestelijke proefneming’ kunnen noemen”. (RV, 109)

without law or geometry, of the *heteroclite*; and that word should be taken in its most literal, etymological sense: in such a state, things are 'laid', 'placed', 'arranged' in sites so very different from one another that it is impossible to find a place of residence for them, to define a *common locus* beneath them all." (Foucault, 1989: xix) Deze ordening maakt het onmogelijk om te benoemen wat dingen bindt, wat de gemeenschappelijke categorie is, en ze sluit elke vorm van traditionele syntaxis uit waarmee dingen tot een groter geheel kunnen worden samengebracht – een ordelijke roman. Daarom zijn het subversieve 'ordeningen', "[they] desiccate speech, stop words in their tracks, contest the very possibility of grammar at its source; they dissolve our myths and sterilize the lyricism of our sentences". (Foucault, 1989: xix) Vanuit de goede burgersmaak was het daarom niet meer dan logisch dat *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* lange tijd heftig verworpen is als een onoverzichtelijke zinloze chaos. Hij is niet zomaar zonder orde; hij ontrafelt, bevraagt en bedreigt de bestaande orde.

Maar ze is geen onbestemde antiorde, een groteske of surrealistische destructie. Boon is geen nihilist – een vroeg verwijt dat eerst een geuzennaam en later een nuchtere literaire vaststelling werd. De ongepaste ordening van de dubbelroman ruilt de betekenisvolle wereld niet voor verlies en leegte. Ik blijf nog even bij Foucault. De 'ordeloosheid' die hij bij voorbeeld bij Borges vindt, ontlokt aan Foucault geen crisis, maar integendeel een inzichtsvolle schaterlach, "[...] the laughter that shattered [...] all the familiar landmarks of my thought – *our* thought, the thought that bears the stamp of our age and our geography – breaking up all the ordered surfaces and all the planes with which we are accustomed to tame the wild profusion of existing things". (Foucault, 1989: xvi) De 'ordeloosheid' toont het conventionele van de orde (van causaliteit, identiteit, rationalisme, determinisme), wijst erop dat orde *bestaat*, en toont de incongruentie aan van haar dwang. Gelicht uit het patroon waarin ze verankerd zaten ('uit hun logisch verband gerukt'), verschijnen de dingen plots verfrissend ongewoon, onuitgegeven nieuwe verbanden worden mogelijk – en de oude orde wordt gesloopt. "It is on the basis of this newly perceived order that the codes of language, perception, and practice are criticized and rendered partially invalid." (Foucault, 1989: xxii) De groteske ordening van Boon is een lachende ordening.

De lach is niet vreemd aan dergelijke plotselinge revelaties, zoals duidelijk werd uit het eerste hoofdstuk, precies omdat de lach meer aan de zijde van de chaos dan van de orde staat, en omdat hij het relatieve van de orde kan aanwijzen, zonder angst te voelen voor de chaos of het onbekende. De vertrouwde conventie mag wegvallen, de lach helpt die conventie te sneuvelen, niet omdat de lach blind blijft voor de leegte en betekenisloosheid, maar omdat de volheid en het contrast met de leegte arbitrair blijken. Zo'n inzichtsvolle lach ontspringt bij het

aanschouwen van de onaangepaste orde, en versterkt de onaangepastheid. Zoals Girard al opmerkte, spiegelen oorzaak en uitwerking zich vaak in de lach. Literatuur die zo'n lach hanteert, specialiseert zich in "comical, incongruous, or paradoxical half-openings of discourse", zoals De Certeau het verwoordt in een commentaar op Foucault. (De Certeau, 1995: 194) Ze noodzaakt om anders te denken en de wereld anders te zien. Ook volgens De Certeau is dat een epifanische lach. Hij breekt los tijdens het moment 'tussenin', "between the already 'encoded' eye and reflexive knowledge there is a middle region which liberates order itself: it is here that it appears". (Foucault, 1986: xxii)

De 'nieuwe ogen' waarmee Boontje en zijn vrienden kijken, zijn in mijn lezing daarom lachende ogen. Ik wil in dit hoofdstuk aantonen dat Boon in *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* zijn wereld met een komische visie transformeert tot een waarachtige wereld 'zoals we die nooit willen zien hebben'. Die komische visie stuurt de roman (en zijn formeel experiment) weg van elk definitief en sluitend standpunt, ook van de angst voor de apocalyps en het barbarendom. Het komische opent de blinde op zijn eind afstormende wereld met een lachende parodiërende en groteske attitude. Parodie en groteske verlenen de roman zijn structuur. Genres, talen, personages en beschrijvingen zijn er parodistisch op gericht om elke conclusie, afronding en laatste woord te weerstaan. Met dezelfde parodiërende en groteske geest kijkt de roman ook naar zichzelf. Zo ontmantelt hij ook zichzelf als orde.

Ik lees de lach daarom niet als opsmuk of toegift, als droefgeestige, milde of bittere ironie, als relativiserende therapeutische noot van Boontje de grappenmaker, de droeve Charlie Chaplin-figuur, de humorist die als Tolfpoets met zijn eigen grappen lacht, maar die slechts een triviaal masker is voor een zwaarmoedige schrijver die, wanneer hij ernstig en authentiek is, enkel de afgrond, het einde en de leegte ziet. Wat ook het psycho-biografisch portret van Boon mag zijn als verbitterde en angstig-depressieve erfgenaam van zijn grappige grootvader "Peetje Sooi", de lach is in dit proza van Boon geen reservaat van veiligheid en onschuld. Boontje trekt in zijn dubbelroman niet af en toe een narrenpak aan om zijn verbittering te maskeren, hij schrijft met een narrenpen. Die pen verwijdt hem niet van de realiteit, maar is zijn wapen om zich een weg te schrijven door de valsheid en de misconcepties, ze moet hem in staat stellen om de werkelijkheid zo dicht mogelijk op de hielen te zitten.

Daarom opent de lach niet opnieuw het schisma dat de modernistische Boonkritiek lange tijd als het grote trauma van Boons schrijverschap gelezen heeft – een schisma dat veel gedaanten kreeg zoals de breuk tussen literaire vorm en onbedwingbare chaos, tussen sociaal realisme en groteske verbeelding, tussen

engagement en artistiek reservaat, tussen communisme en nihilisme. Het schisma zou dwars door de dubbelromans van Boon lopen, van *Mijn kleine oorlog* tot de groteske sprookjes, van grote realiteitsbetrokkenheid tot chaotische scherts. Maar de lachende schrijftuur die Boon in de dubbelroman pleegt, en die zoals ik hoop aan te tonen de roman op alle echelons vormt – hier verstild, daar heel luid –, wil geen autonome groteske of surrealistische wereld oprichten. Ze houdt integendeel een radicale kritiek in. Ze legt de gekte en de dwaasheid van de wereld tergend lucide bloot, en keert die dan tegen zichzelf – de in ideologie en rationaliteit gehulde dwaasheid van de moderne maatschappij én van de middeleeuwse, van de onderdrukkers én de onderdrukten, de verzetshelden én de meelopers. Dat levert komische vonken en strovuren op, hilarische passages en scherts die de roman bij momenten een verbijsterende lichtvoetigheid geven, een zelfverzekerde speelsheid en plezier van schrijven in het aanschijn van het fatalisme, de hardheid en neerslachtigheid van de moderne wereld waaraan niet te ontsnappen valt.

Dat lachend ontmaskeren en tegen zichzelf keren is de subversieve daad van Boons *illegale roman*. Het in de Boonstudie zo vaak aangehaalde maar zelden uitgewerkte begrip “ironie” schiet tekort om de stuwkracht van het komische in Boons oeuvre te kunnen beschrijven. Boon schept ook wel ironisch verschil, een speelse ongedetermineerdheid, verholten satire en een onuitgesproken contradictie. Maar zijn lach is radicaler en heeft een veel groter vormscheppend potentieel. Hij beïnvloedt niet alleen hoe Boon schrijft, maar ook hoe Boon kijkt. Hij schept niet alleen afstand, maar haalt de wereld waarover Boon lacht ook dichterbij. Zijn ironie heet vaak bitter en wrang te zijn, onderhuids wordt met die adjectieven een contradictie uitgedrukt. Maar zijn lach draagt niet noodzakelijk optimisme en geloof uit. Integendeel, de lach put plezier uit de ontmaskering van de illusies van het optimistische rationalisme en uit de ontmaskering van de zwaarte van het nihilisme. Zijn lachen walst als zoute golven over het strand van de wanhoop heen. Die golven graven het zand niet weg, ze spelen ermee, woelen het om, maken wat een dorre onleefbare woestijn kon zijn, tot een strand. (Al zijn het juist zulke metaforen die Boon genadeloos parodieert.) Boon laat in *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* geen hoop dat de wereld en de maatschappij toch geregeld worden door een weldoordachte orde, dat moraliteit regeert, dat het goede overwint en dat vooruitgang ons naar de beste der werelden snelt. Boontje is uit ander hout gesneden dan Candide (1759), al deelt Boon met Voltaire dezelfde satirische geest. Candides hilarisch masochisme wordt veroorzaakt door onaangepast causaal denken, de immer optimistische “métaphysico-théologo-cosmologonologie” (Voltaire, 1959: 10) van filosoof Pangloss. Ook Boontje ziet die optimistische ‘cosmologonologie’ overal

rond zich bloeien, het geloof in vooruitgang, in de maakbaarheid van de beste der werelden, technologisch, sociaal, politiek, economisch. *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* neemt zich uitdrukkelijk als missie voor om die drift te ontmaskeren als een blinde drift. De roman gaat vaak recht in de aanval – met de satire van Reinaert, het geweecklaag van Johan Janssens, het experiment van Jan de Lichte, het zwartgallige Heideggeriaanse cultuurpessimisme van *Zomer te Ter-Muren* over levend begraven zijn in “techniek en mechaniek, rubber en nylon en plastic, natriumlicht en purgeermiddelen...”. (Z, 420) Maar veel efficiënter is dat *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* als roman zelf een volgehouden *projet de résistance* vormt. Zulks is het effect van de averechtse ‘ordeloosheid’ van het groteske en parodiërende. Zij maken het mogelijk om een betekenisgevende stap te doen voorbij het pessimisme en de gelaten vaststelling dat de apocalyps onherroepelijk nadert. Ze zijn een van de meest veronachtzaamde trekken van zowel het vormexperiment als de cultuurkritiek van *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*.

4•Scharnier in een oeuvre

Hoe ik Boon en de Boonkritiek lees. Enkele methodologische overwegingen.

De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren is niet alleen Boons magnum opus, de dubbelroman waaraan Boon elf jaar (september 1942–oktober 1953)⁹ schreef vormt ook een scharnier tijdens een uiterst creatieve periode. Meer dan bij Grass en Rushdie komt de lezer bij Boon in de verleiding om dat hele oeuvre bij de romans te betrekken. *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* is als compositie ook letterlijk een verzamelproject (althans gedeeltelijk) waarin Boon materiaal bijeenbracht dat hij in andere contexten (zoals in *De roode vaan* (1945–1946), het weekblad *Front* (1946–47), het socialistisch weekblad *Het parool* (1946–47), de tijdschriften *De Vlaamse gids* en *Tijd en mens* (1950), de krant *Vooruit*) produceerde. (zie Muyres, 1995) En de roman dient op zijn beurt als bron waar weer andere romans uit groeien (zoals *De bende van Jan de Lichte* en *Wapenbroeders*, dat zelf een collectie was van bijdragen aan *Front*, *Tijd en mens* en *Podium*, en

⁹ Muyres wijst erop dat Boon zich in die expliciete datering aan het eind van *Zomer te Ter-Muren* waarschijnlijk vergiste omdat in 1942 nog geen sprake was van een roman met de titel *De Kapellekensbaan*, en Boon pas eind 1943, na het afwerken van *Vergeten straat*, aan de oerversie *Madame Odile* begon. (Muyres, 2000: 9) De publicatie van beide delen van de dubbelroman liet telkens jaren op zich wachten. *De Kapellekensbaan* was klaar in het najaar van 1949 maar werd pas in 1953 gepubliceerd, *Zomer te Ter-Muren* was klaar in 1953 en werd pas in 1956 gepubliceerd.

gepubliceerd werd in 1955). Boon schreef verschillende teksten tegelijkertijd (*Niets gaat ten onder* bij voorbeeld schrijft hij in de zomer van 1952), verrichtte uiteenlopend werk met dezelfde bronnen, verwerkte dezelfde beelden en motieven in telkens weer andere contexten, tot in late werken als *Verscheurd* *jeugdportret* en *Eros en de eenzame man* toe.

Toch zal ik in dit hoofdstuk zoveel mogelijk weerstaan aan de verleiding om de dubbelroman in dat brede oeuvre in te bedden. Omdat dat oeuvre zo hecht is, betekent dat een reële inperking. Ik verspeel bij voorbeeld de kans om de lachende schrijftuur die ik in de dubbelroman lees, te duiden in Boons literaire evolutie, en vooral om het al gecontesteerde beeld van een groteske Boon naast een literaire Boon verder bij te stellen. Maar dat is voer voor een extra en minstens even omvangrijk hoofdstuk. Ik wil mij in dit hoofdstuk houden bij de dubbelroman om die monumentale romans zelf, samen 919 pagina's die van een verbijsterende complexiteit zijn, recht te kunnen doen. Ik wil de romans grondig lezen als romaneske composities, composities die als romanesk kunstwerk een relatie aangaan met de buitenwereld. Mijn focus ligt op de interne dynamiek van de compositie en de positie die ze als compositie tegenover de haar omringende wereld inneemt, en niet op concrete verbanden met de biografie, geschiedenis, (voor)stad, partij, literaire milieu, enzovoort.

Ik geloof dat een dergelijke lezing een waardevolle toevoeging kan zijn aan de Boonstudie. In vergelijking met de Grass- en Rushdiestudies valt op dat (ook alle verhoudingen in acht genomen) tot dusver aanzienlijk minder kritische energie is uitgegaan naar de teksten zelf. De Boonstudie heeft zich de voorbije decennia geconcentreerd op receptieonderzoek, tekstgenese, literaire context, literatuursociologie met cultuurhistorische, sociale, politieke en biografische situeringen, en ze heeft *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* vooral historisch, intentioneel en mimetisch gelezen.¹⁰

Een grondige en gezaghebbende literaire lezing, zoals bij voorbeeld De Wispe-laere *Vergeten straat* las (1976) en Humbeeck *De paradijsvogel* las (1991), heeft *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* daardoor nog altijd niet gekregen. Van Bork (1977) leverde een intussen gedateerde inleiding. Van den Oever (1992) bracht een stand van zaken. Muyres gaf met omvangrijke en gedetailleerde

¹⁰ Zo sterk is die tendens zichtbaar in de Boonstudie dat het tegendeel opvalt. "Opvallend is dat Paul de Wispe-laere na *Louis Paul Boon, tedere anarchist* weliswaar steeds meer aandacht heeft getoond voor de context van Boons oeuvre, **maar dat in feite telkens weer doet als ondersteuning voor een meer tekstgerichte lectuur** die voortdurend de postromantische thema's ambivalentie en twijfel in Boons oeuvre belicht. Hij heeft uiteindelijk **weinig oog voor de mimetische functie** van Boons romans", (Bruinsma, 2003 [eigen nadruk]) meldt Bruinsma in een analyse van de manier waarop De Wispe-laere de teksten van Boon las. In andere literaturen zou het tegenovergestelde opmerkelijk zijn. De mimetische lezing doet naar mijn aanvoelen de literaire kracht van Boons oeuvre te weinig recht.

tekstgenetische studies (1995 en 2000) voorzetten voor een echte lezing, maar die zijn nog maar weinig opgepikt. De stormwind die Humbeeck eind de jaren tachtig en in het begin van de jaren negentig door de Boonstudie jaagde (vooral 1989 en 1991), raakte nauwelijks aan de dubbelroman. De analyses die het diepst ingaan op de roman blijven de essays van De Wispelaere uit 1965 en 1990. (1992) Verhelderend voor de vertelstructuur van *De Kapellekensbaan* is het essay van Theo D'haen, die Boon via een vergelijking met Fowles en Cortazar in de wereldliteratuur tilt. (1983 en 1992)¹¹

Intussen blijft over de dubbelroman de zwarte wolk hangen van “het absolute cultuurpessimisme”, (Van de Maele, 1984: 63) een beeld dat door het biografische onderzoekswerk van Humbeeck (vooral 1999 en 2002) versterkt wordt.

Maar zoals al duidelijk is uit deze inleiding, zet ik dit hoofdstuk niet op als een uitdrukkelijke dialoog of als polemieken met de al erg polemisch verdeelde Boonstudie. Verder bouwend op de verworvenheden van de Boonstudie stel ik een aparte lezing voor vanuit een specifiek referentiekader en met een duidelijke these in het achterhoofd. Deze lezing pleit voor een aanvulling op het beeld van Boon. Een opwaardering van de lach in Boons magnum opus schept de mogelijkheid om Boon te lezen wars van niet alleen oude (chaos en twijfel versus vorm, experiment versus engagement) maar ook nieuwe dualismen (de olijk grappige versus de angstig pessimistische Boon, de grotesk lichtvoetige versus de literaire zwaarwichtige Boon). Boon, Boontje en zijn helden hebben geen oplossing voor hun onvatbare tegenstrijdigheden, maar ze grijpen dat niet aan om zichzelf (of hun heldin Ondineke) tot tragische (twijfelende en vertwijfelde) helden te casten, maar tot komische, nooit het einde van hun kijken, schrijven en denken bereikende helden. Dat levert een heel andere blik op *De Kapellekensbaan* op, de roman die zo'n volgehouden pleidooi houdt voor ‘andere blikken’. Maar een ultieme ware blik wil en kan dit niet zijn. Dat ware al te contradictoir met de werkwijze van de roman.

Vanzelfsprekend zijn critici niet blind gebleven voor komische tendensen bij Boon. Ironie is veelbesproken – hoewel amper uitgewerkt. Ook het groteske heeft de laatste jaren meer erkenning gekregen, via de link met Gaston Burssens en Paul Van Ostaijen, en door de aandacht die vooral Humbeeck en ook Van den Oever vestigden op het belang van groteske(re) werk uit de marge als *Vaarwel krokodil*, *Blauwbaardje in Wonderland*, *De paradijsvogel* of *Kleine Eva uit de Kromme*

¹¹ Voor een overzicht van de kritiek over *De Kapellekensbaan* zie G.F.H. Raat, 2003, en voor een overzicht van de recente Boonstudie, G.F.H. Raat, 2004. Ook Raat concludeert dat de Boonstudie een degelijke literaire studie over het oeuvre van Boon mist – en erbij gebaat zou zijn. (Raat, 2004: 126)

Bijlstraat. De parodie en satire van de Reinaertverhalen is natuurlijk opgemerkt. Zelfs structurele parodie duikt wel eens op in een voetnoot. (bij voorbeeld Humbeeck, 1991: 38) Het clowneske en de Charlie Chaplin-humor is De Wispelaere in *Mijn kleine oorlog* opgevallen, (1987) en De Wispelaere wees ook op het belang van ironie in *Vergeten straat*. (1976) Er zijn dus al uiteenlopende aanzetten gegeven om Boon vanuit verschillende komische tradities en ooghoeken te lezen. De opwaardering van de 'marginale' groteske teksten door Humbeeck (1989 en 1991) en in zijn voetspoor Van den Oever (1992) is op dat vlak een van de belangrijkste stappen geweest. Maar een uitgewerkte groteske of ironische lezing van Boon heeft dat nog niet opgeleverd. En vooral het lachend komische is er niet door op de voorgrond gekomen. De bitterheid en wrangheid, het cultuurpessimisme en de apocalyptriek schoven telkens opnieuw die lach opzij als oppervlakkig en niet opgewassen tegen de droefgeestigheid. De herijking en herwaardering van de lach in mijn eerste hoofdstuk maakt een lachende lezing wel mogelijk.

Nog een laatste opmerking over de relatie tussen de twee romans zelf. Ik behandel *De Kapellekensbaan* en *Zomer te Ter-Muren* als een echt dubbelluik, dit wil zeggen noch als één roman noch als twee helemaal aparte boeken, maar als twee afleveringen van een literaire kroniek die niet afgerond zijn, maar wel een eigen identiteit hebben. Ik geef meteen toe dat die 'eigen identiteit' problematisch is. De toon, stijl en preoccupaties van Boon veranderen merkbaar tijdens het decennium waarin hij aan de romans heeft gewerkt. Die 'eigen identiteit' heeft onder meer te maken met de minder strakke compositie van *Zomer te Ter-Muren*, waarin de personages uitzwermen van de Kapellekensbaan en de verhalen steeds 'exotischer' worden (uit verschillende werelden komen), het cultuurpessimisme zwarter en de visie apocalyptischer. Die eigen identiteiten komen verderop slechts spaarzaam ter sprake, omdat ze weinig verschil maken voor de lach, hoewel dat op het eerste gezicht anders lijkt. Alleen bij de groteske lach noodzaakt het thema van de angst een duidelijke profilering van het dubbelluik in evolutie.

II

EEN PALET VAN OPVLAMMENDE KLEUREN

Parodistische genres en parodistische vertelling

1 • Verschillende manier van zien

Boon speelt in zijn menippeaanse roman 'manieren van zien' tegen elkaar uit.

Die lachende herinterpretatie leidt tot een voorlopige open vorm.

Die herziert alles, ook zichzelf.

Blijft de roman gewoon een “omschreven levensverhaal”, (RV, 177) vraagt Boon zich op 10/11 februari 1946 in het communistische dagblad *De roode vaan* af, blijven romanciers “gebonden aan hun eigen kunstuiting, het verhaal”, of mag van de roman nog iets anders verwacht worden? (RV, 178) Boon is in 1946 de auteur van drie romans, *De voorstad groeit* (1943), *Abel Gholaerts* (1944) en *Vergeten straat* (1946). Na die drie nog vrij traditionele, romantisch-naturalistische romans is hij afscheid aan het nemen van de klassieke vorm, in zijn beschouwingen in *De roode vaan* zowel als in zijn romanpraktijk. De 33 afleveringen van *Mijn kleine oorlog* (1947)¹² (uit *Zondagspost* 24 december 1944–12 augustus 1945) heeft hij tot “de bijbel van den oorlog” (RV, 115) herwerkt. Hij vindt in *Mijn kleine oorlog* een nieuwe stem en techniek. Stilaan beseft hij ook dat hij op een dood spoor zit met *Madame Odile*, zijn grote maar nog relatief conventionele roman. De oerversie voor het verhaal over Ondineke en Oscarke, waar hij sinds het najaar van 1943 aan werkt, zal hij moeten verscheuren. Fragmenten eruit recycleert hij vanaf 1947 samen met journalistiek werk, verhaaltjes, reflecties en kritieken tot *De Kapellekensbaan*.¹³ Het is tijd voor een nieuwe roman, beseft Boon. “De klassieke vorm van den roman was: de ontwikkeling van een leven, een gebeurtenis, een idee, die haar langzame opgang volgde, haar hoogtepunt naderde, en tot de uiteindelijke ontknooping leidde.” (RV, 67 (19 november 1945)) Maar misschien, daagt Boon de lezers én de realisme en engagement eisende redactieverantwoordelijken uit, “zal er morgen een schrijver komen, [...] wiens romans absoluut vormloos zullen zijn, een brok leven,

¹² Maar volgens de *Memoires van Boontje* samengesteld op 23 september 1945. (Humbeeck, 2002)

¹³ Voor een gedetailleerd overzicht van de genese van *De Kapellekensbaan* verwijs ik naar Muyres, 2000: 9–63)

een deel van een ontwikkelingsgang eener idee, zonder hare oplossing, en zal hij zijne boeken noemen: roman één en roman twee". (RV, 70)

Boon wil afstand nemen van alle '-ismen', zoals hij dat later in *Front* noemt, van een "misselijk romantisme" (F, 71) en eigenlijk ook van het realisme. Dat is geen nihilisme, vindt Boon, hij is geen 'sceptieker' (F, 72) maar een pragmaticus: hij wil de realiteit weergeven zonder de realiteit geweld aan te doen – de realiteit in al haar verschijningsvormen. (F, 72) De schrijver moet naar waarheid zoeken, dé waarheid omdat ze zijn waarheid is. Een hedendaags kunstwerk moet "een spiegel van deze tijd" zijn, (RV, 413) en tevens moet het de expressie zijn van een oprecht doorleefde mening van de kunstenaar.¹⁴ De roman moet dus vorm geven aan een zuiver, sterk en subjectief doorvoeld idee. De traditionele roman kan dat niet meer. Voor Boon is het een uitgemaakte zaak: Een schrijver "zal een nieuwen vorm scheppen als dit voor **zijn nieuwe ideeën**, voor zijn nieuwe – of andere – **manier van zien**, doelmatiger is". (RV, 69 [eigen nadruk])

Het scheppen van een gepaste vorm voor de nieuwe "manier van zien" is een van de hoofdbekommernissen in *De Kapellekensbaan* – of dat een sociale dan wel een surrealistische manier van zien moet zijn, en of het onderscheid wel zo groot is als gedacht. Want de schrijver moet kijken en weergeven in het schrijven wat hij aan ideeën ziet. Alleen via de vorm kan de roman zien. Het is een lastige en paradoxale opdracht: de nieuwe manier van zien ("een brok leven, zonder hare oplossing") veronderstelt immers een vorm die nooit een definitieve 'vorm' krijgt. Dit is misschien slechts een taalspel, maar dat is ook de nieuwe romanvorm: hij moet tegendraads zijn zowel tegenover de traditie als tegenover zichzelf, hij moet bewust blijven van zijn taligheid. De literaire, cultuurfilosofische en politieke verzetsdaad die Boon met zijn nieuwe roman voor ogen heeft – en die hij in de bezettingstermen zo kort na de oorlog een *illegale* roman noemt – is een poging om de ervaring 'open' te houden. Dat kan alleen door de taal en de vertelling open te houden.

Boontje, de zichzelf opvoerende schrijver van de *Kapellekensbaan*, speelt in dat opzicht zowel de rol van Reinaert als van Jan de Lichte. Zoals Reinaert is hij een *einzelgänger* die de discursieve (en morele) orde van Nobelgië ontmaskert en daar zijn voordeel mee probeert te doen – hij ontmantelt de gevestigde 'manier van zien' en buit ze uit. Tegelijkertijd bouwt hij als bendeleider in navolging van Jan de Lichte schoorvoetend aan een nieuwe discursieve en morele gemeenschap met zijn 'vrienden' aan de *Kapellekensbaan*. Hij toetst of zijn 'manier van zien' ook hun 'manier van zien' kan zijn en brengt daarover relaas uit.

¹⁴ Voor een systematischer en gedetailleerdere analyse van Boons poëtische ommezwaai en zijn stelling over het kunstenaarschap in *De rode vaan* en *Front*, zie De Wispelaere (1992), Muyres (1995 en 2000), Humbeeck en Bruinsma (1999) en De Winne (1995) over Boons surrealisme.

Boontje speelt met andere woorden voortdurend ‘manieren van zien’ tegen elkaar uit. Een scala van vormen wordt daarvoor ingezet die elkaars mogelijkheden en grenzen aftasten. Die vormen kunnen worden omschreven als ‘genres’ in de Bakhtiniaanse betekenis: een genre is een ervaringswereld die ontstaat uit omgang met de realiteit, “genre [...] as a zone and a field of valorized perception, as a mode for representing the world”. (Bakhtin: E&N, 28) Genre is een cognitieve bril, een “manier van zien”.

Via assemblage, montage en collage combineert de dubbelroman de uiteenlopendste genres tot een menippeaans collectief.¹⁵ Een dierenepos versterkt ideeën uit journalistiek proza; kunstkritiek levert metaforen voor de bildungsroman; dromen vullen aan wat de ideeënroman onuitgesproken liet, surrealistische vertellingen verduidelijken het historisch-realistische verhaal; en lijstjes, brieven, redevoeringen, psychologische portretten, grappen, anekdotes, pamfletten en verslagen brengen naast en door elkaar verslag uit van telkens een ander facet van hun wereld.

Maar niet alleen Boontje draagt zijn genres aan. Naast hem treedt een pléiade van personages aan die hun ‘manier van zien’ op de agenda proberen te krijgen. Ze schilderen, verzamelen foto’s, schrijven een dierenepos en groteske verhaaltjes, schrijven brieven en krantenkritieken, dromen, lezen voor, enzovoort. Die personages zijn geen willoze poppen die aan de touwtjes van de schrijver bengelen, ze hebben een zelfbewustzijn over hun optreden in de roman, ze gaan in fel debat over de waarde van de verschillende manieren van kijken en van schrijven. Allemaal brengen ze “brokken leven” in de roman binnen die geen afronding of “oplossing” vergen. Hun discussie vormt het fundament van de roman.

Dat lijkt chaotisch. *De Kapellekensbaan* geeft graag de indruk een oeverloze “plas” te zijn die “het Ganse Leven zou omvatten” (K, 14) en, omdat zoiets helaas al van bij de aanzet onmogelijk blijkt, niet meer is dan wat “lap-en-vliegwerk”, (K, 11) “100 werelden” die samen “1 grote leugen” zijn. (K, 15)¹⁶ Maar de genres, verhalen en personages zijn niet naast elkaar gezet als onafhankelijke en onuitgewerkte alternatieven, als onsamenhangende snapshots van de onbegrijpe-

¹⁵ In het bronnenonderzoek rond Boons Reinaertverhaal *Wapenbroeders* vergelijkt Paul de Wispelaere de manier waarop Boon fragmenten uit eigen en andermans werk aaneenrijgt met het klassieke genre van de cento. “Zeker is dat grote delen uit Boons oeuvre als tekstmontage te beschouwen zijn – ook bij voorbeeld *Het geuzenboek* (1979) – en dat *Wapenbroeders* daar een schitterend voorbeeld van is.” (De Wispelaere, 1989: 179) De omschrijving van de cento leent De Wispelaere bij Paul Claes: “[de cento is] een werk dat uit onsamenhangende delen iets samenhangends maakt, uit het heterogene iets één, uit ernstige dingen iets speels, uit andermans goeds iets eigens.” (De Wispelaere, 1989: 179) De omschrijving gaat zeker op voor *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*. Ik gebruik niettemin liever de door Bakhtin opgepoetste menippeaanse satire omdat het me in mijn lezing niet te doen is om de identiteit van de verschillende onderdelen, hun oorsprong en hoe ze bij elkaar gehaald zijn, maar wel om de manier waarop het geheel werkt. In de menippeaanse satire speelt parodie de hoofdrol en staan de komische intenties buiten kijf.

lijke werkelijkheid. Ze interageren, ze betwisten elkaar, overtroeven elkaar, spreken voor en over elkaar en vullen elkaar aan. Ze staan in voortdurende dialoog met elkaar, zowel letterlijk (in verbale, gesproken interactie) als structureel (inhakend op elkaar), zowel direct als associatief. De elkaar citerende stemmen en genres staan sceptisch tegenover elkaar. Ze testen elkaar en elkaars 'manier van zien'. Ze nemen een parodiërende houding aan, soms maken ze elkaar belachelijk, dan weer is hun houding (ethos) ironisch, satirisch, sceptisch of cynisch, of ze bewerkstelligen een komische transformatie en ze maken letterlijk wat figuurlijk was, laag wat hoog was, lichamelijk was mentaal was, incongruent wat logisch leek. Het boek ontmaskert zichzelf voortdurend, het is een volgehouden oefening in *debunking*.

Met die lachende, ontmaskerende houding staan vertellers en coschrijvers tegenover elkaar, spelen genres en verhaallijnen op elkaar in, worden onderwerpen associatief aan elkaar geregen, neemt Boontje zichzelf, zijn personages, zijn roman en zijn schrijverschap onder de loep. Zekerheid is verdacht, autoriteit is pedant, ook als ze van buitenaf komt, uit de krant, van het ministerie, uit de partij, uit de geschiedenis of uit een ander boek.¹⁷ Geen enkele 'vorm'/'blik'/'genre' kan een definitieve versie zijn. Alleen barbaren kunnen helemaal overtuigd zijn, "wie zeker van zijn stuk zijn doel verover, dat is een barbaar". (Z, 388) De bende van Boontje doet het liever onzeker, variërend en transformerend, pogend aan het barbarendom te ontsnappen hoewel ze tegelijkertijd ook de barbaar in zichzelf observeren.

De roman kan nooit af zijn, want daar stelt Meneerke Brys een fotoalbum samen dat kouder en aangrijpender de wereld verzamelt "alsof het een roman, een film, een document humaine is", (Z, 343) of schildert Tippetotje sprekender dan Boontje het in woorden kon gieten, of toont het Reinaertverhaal frappanter wat Johan Janssens in de partij, op de krant of in de naoorlogse maatschappij ziet.

¹⁶ Boontje, Johan Janssens en Mossieu Colson peperen het er de lezer al in de eerste bladzijden van *De Kapellekensbaan* goed in dat de roman vormeloos is en daarom buitenissig. Het welbekende "een plas, een zee, een chaos" prijkt als een geuzenopschrift in het korte voorwoord. De schrijver fabriceert "nieuwe vaten" (K, 10) voor oude wijn. Omdat de wereld zelf niet verandert (de domheid, het geloof en de twijfel blijven immer dezelfde), moet "elke tien jaar" de vorm maar veranderen. Boon stelt zijn nieuwe vorm voor als willekeurig, pretentieloos, een amorfe blubbermassa, "een kuip mortel die van een stelling valt". (K, 10) In die kuip is alles door elkaar gemengd: het echte leven en het fantastische (K, 16), het bekende en het onbekende (K, 16), het ver voorbij en het heden (K, 16), het poëtische en de dagbladknipsels. (K, 17) Het is Alles en Niets.

¹⁷ Mijn lezing van *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* als parodiërende roman heeft voornamelijk de interne verhoudingen van de personages, vertelinstanties en verhalen in de roman voor ogen. Maar de roman onderhoudt die parodie evenzeer met de rest van het oeuvre, met populaire genres en geschiedschrijvingen, en vooral met de Reinaertbronnen en -verhalen en de Jan de Lichte verhalen. (zie bij voorbeeld *De Wispelaere* 1980 (over *Jan de Lichte*) en 1989 (over *Wapenbroeders*)).

De wereld wordt steeds duisterder, maar elke poging om die duisternis vorm te geven, wordt onderuit gehaald.

Zo niet-definitief is de roman dat zelfs de Ondinerroman, die nog het meest de illusie koestert van een traditionele gesloten vorm, het na negenhonderd pagina's niet kan doen met één einde, maar eerst een snel en definitief Oscarke-einde krijgt, (Z, 463–473) waarna in het geheim toch nog het hoofdstuk “voorbij de grenzen van de roman” (Z, 484) volgt dat Boontje had weggesneden, (Z, 477–483) waarop de Kantieke Schoolmeester Boontje aanport om de spoken definitief te bezweren in de moderne eigentijdse wereld, (Z, 484–489) waarna Tippetotje Boontje ertoe aanzet om een “tippetotjes-einde” te maken, “een slot dat aan-nemelijk en toch ook uitdagend is”. (Z, 490) Want nog altijd is de bladzijde niet geschreven “die gelijk de klop van de hamer is, die slot en einde en tevens teruggang naar het allereerste begin is: een schone afgesloten cirkel”. (Z, 490 en ook Z, 386) Waarna Tolpfoets een humoristisch einde vraagt, “een grappig slot”. (Z, 505) En dan nog is het niet gedaan. “Ge hebt over het verdere leven van ondine en haar huishouden nog enkele notas liggen. Zij hebben niet het minste belang meer voor het boek ...”, (K, 535) maar vormen toch de slotpagina's van de roman. Een roman die als roman een parodie is van de klassiek-realistische schone letteren, kan op geen andere manier eindigen.

De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren staat in de normdoorbrekende antitraditie (De Wispelaere, 1980: 89) die het transgressie nastrevende modernisme in zijn verste consequenties doordrijft. Boons bekommernis om de taal (en via de taal de ervaring) open te maken is niet alleen een symptoom van de naoorlogse antiroman, maar is eigenlijk zo oud als de roman zelf. Als schrijver die ook vertelt, combineert Boontje de talige preoccupaties van twee grote voorouders, Laurence Sterne en Denis Diderot. Sterne onderzoekt in *Tristram Shandy* vooral de taal als schriftuur, Diderot in *Jacques le fataliste* (via de dialoog) de taal als spraak. (Robert Alter, *Partial Magic*: 72, geciteerd in Brink, 1998: 86) De eerste anticipeert de *écriture* van het postmodernisme, de tweede het taalbewustzijn van het modernisme.

Hoe modern/postmodern Boon is, heeft Theo D'haen genuanceerd uiteengezet. (D'haen, 1994) Volgens het schema van D'haen past mijn lezing in het schuifje “poststructuralistisch postmoderne lezing”. (D'haen, 1994: 494) Maar dat is slechts gedeeltelijk zo. Ik lees *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* niet als transgressie – disruptie, subversie, doorbreking, afwijking – van een steeds weer herhaalde klassieke norm, als een “ordeloos” boek met een “uitwaaierende, zichzelf versplinterende thematiek” (zoals in de poststructuralistische lezing van Wolfs, 1989: 282) die anarchistisch zichzelf ontmantelt – maar dat helaas toch weer met klassieke leestheorieën en begrippen moet worden beschreven. Daarom vermijd ik ook een term als “antitraditie”, die voortdurend wijst op de groteske transgressie.

Ik lees de roman als een andersoortige compositie, een eigengereide ordening van transformaties en mutaties waarin parodie en groteske een hoofdrol spelen. In de parodie zoek ik niet een zoveelste helder principe (Hamlet) of rechtlijnige wetmatigheid (de slingerbeweging) die alsnog de wanorde tot herkenbare orde reduceert. De parodie werkt met *differences in degree*, zoals Saleem dat in *Midnight's Children* bestempelt. Soms breekt de parodie luidruchtig los, wanneer het verschil uitbundig wordt geadverteerd als tegenstelling, maar vaker speelt ze met bewerkingen, variaties en gradaties. In het spel van die verschillen in gradaties, op het punt waar de incongruenties onoverkomelijk worden, barst een lach los.

2•Meisjes lachen bij valavond

Boon geeft een aanzet voor een plastische theorie van de roman, over de lijn die de eigen idee moet uitdrukken en het detail dat voor een oplichtend contrast zorgt. Maar in de Ondineroman parodieert Boontje al meteen zijn theorie.

Boon zoekt niet alleen metaforisch nieuwe “manieren van zien”. *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* wordt bevolkt door ijverige en zelfbewuste schilders, aangevoerd door Tippetotje de schilderes van de overweg, en nageapt door Mossieu Colson, Johan Janssens en Tolfpoets.¹⁸ Zelfs Boontje de schrijver zucht bij momenten dat schilderen adequater is dan schrijven, (K, 99, 276, 310) hij doorspekt zijn proza met plastische observaties.¹⁹ Hoe de wereld te verbeelden? Boontje, Johan Janssens, Tippetotje en alle anderen zijn gefascineerd door de (moderne) schilderkunst, ze raken maar niet uitgesproken over hoe vertekend of echt die kunst de wereld weergeeft, en hoe ze wordt bekeken en maar niet wordt begrepen. Het verbaast dan niet dat Boon, die zichzelf vroeg in zijn artistiek leven eerst als een schilder beschouwde en die slechts per toeval een (‘ontspoord’ en van zijn bestemming ‘afgeweken’) schrijver werd,²⁰ in de dubbelroman meermaals aanzetten geeft tot een plastische theorie voor de roman.

In de schemering van de valavond lopen de fabrieksmeisjes over de Kapellekensbaan en ze lachen. De scène is maar enkele zinnen lang in het hoofdstukje “Fabrieksmeisjes hebben een lief”. (K, 60–61) “[D]iezelfde avond zag ze [Ondine]

18 In het kielzog van Tippetotje voelt ook dichter en dagbladschrijver Johan Janssens de aandrang om behalve gevels ook doeken te schilderen (Z, 91, 224, 236, 255, 331), voelt Mossieu Colson de schilderskriebel (Z, 244, 245) en koopt Tolfpoets verf om twee Van Gogh-schoenen te schilderen (Z, 306), en zijn er kleine schildersrollen zoals voor Medard (K, 133) en de laatste landschapschilder. (Z, 72–73) Zij zijn de erfgenamen van schilders als Bernard (DVG) en de ‘mislukte schilder’ Boon.



Edouard Vuillard, "L'usine: la grande cheminée, la nuit", 1890 of 1895. Indische inkt en pastel op hout. Privécollectie.

liza en de andere meisjes van de garenfabriek de filature komen... hun haren hingen vol pluk uit de spinnerij, zij waren in een bende en lachten, zij hadden hese stemmen gekregen en vonden het niets ergs om in de valvond op de kapellekensbaan kust-mijn-kloten te zeggen... zij waren juist bezig over hun lief... [...].” (K, 61) Het is een zeldzaam moment van idylle na de eerste mokerharde Ondine-hoofdstukken. Meisjes mogen hier bakvissen zijn, lust is nog liefde, de industriële fabriek geeft bucolische pluk in de haren, en hun hese stemmen genieten bij de belofte van een vrij en ongeremd leven, een leven zonder meesters of geboden. Daarom lachen de meisjes. Hun lach is een detail. Op de Kapellekensbaan wordt zo vaak gelachen.

Maar die lach lijkt alleen een detail voor schrijvers (en lezers) die enkel in “hun eigen kunstuiting, het verhaal” (K, 61) geïnteresseerd zijn. Johan Janssens leest in het dagblad hoe een plastische blik daar helemaal anders tegenaan kijkt (in het hoofdstukje “Plastische elementen in de literatuur” dat onmiddellijk op “Fabrieksmeisjes hebben een lief” volgt. (K, 61–62)) Een schrijver die oog heeft voor het plastische houdt in zijn proza niet alleen rekening met woordklank en ritme (dus het staccato van korte zinnen: zij waren..., zij hadden..., zij waren...), maar ook met lijn en kleur. Boon moet zo’n schrijver-schilder zijn, want Johan Janssens schrijft in één pennentrek “over goya en breughel en bosch, over picasso en renoir en magritte, over louis-paul boon en over kindertekeningen, [...]”. (K, 61) De schrijver-schilder denkt bij de atmosfeer die hij schept aan het coloriet. Een geslaagd kleurenpalet vraagt contrasten. Johan Janssens leest het voorbeeld in de krant voor: “Fabrieksmeisjes die in de avond en de regen over de beslijkte kapellekensbaan gaan. Misschien loopt die weg langs de lange lange muur van de dekenfabriek de labor... [...].” (K, 62) Dat is een scène vol grijze en sombere tonen. De schrijver-schilder zal daar nu “een kleur toevoegen die wat opvlamt ... omdat b.v.b. een rode toon de overige grijze tonen nog somberder zou doen afsteken, [...] en hiermee onvermoede diepte oproepen”. (K, 62) Zo’n rood is ook in proza makkelijk te fabriceren.

...[Het is] *mogelijk een der meisjes in de duisternis en de regen te laten lachen*... het woord ‘lach’ zou onmiddellijk het verhoopte doel bereiken... maar literair zou het er integendeel niet passen... het lachen misstaat er, het verhaal en de donkere aanhef van de eerste zin wordt er door gebroken... stel u nu voor dat

19 Het inruilen van het schrijven voor het schilderen duidt eerder op ontevredenheid over de beperking van één medium dan op scepsis over de kracht van het schrijven. Want Tippetotje de schilderes voelt dan weer voortdurend de noodzaak om te schrijven, niet alleen in brieven en over dromen, maar ook de “roman in 2 delen” over Medard (K, 133) of een verhaal van Jan de Lichte (Z, 213), verhalen die ze niet op doek kan zetten.

20 Over het dubbeltalent van Boon zie vooral Humbeeck, 1993: “Die geboorte van de romanschrijver Boon is bepaald geen pijnloze zaak.” (Humbeeck, 1993: 41)

een der meisjes vloekt en kust-mijn-gat zegt... dan zullen de grijze tonen hierbij dadelijk verzwinden om plaats te maken voor de helrode toon van het taboeë woord. (K, 62 [cursivering Boon])²¹

De auteur van het krantenstukje moet de Kapellekensbaan en de dekenfabriek de Labor goed kennen, besluit Johan Janssens. "...[E]n omdat hij u met een fijne gremel ziet lachen, zegt hij: ha, de zaak zit zo ineen!" (K, 62) Het is een expliciete verwijzing in *De Kapellekensbaan* naar journalistiek werk van Boon en de genese van de roman – en een identificatie van Boontje met Boon. Johan Janssens citeerde uit een stuk dat Boon schreef in *De roode vaan* van 9/10 februari 1946 en dat ook "Plastische elementen in de literatuur" heet. Boon noemt daar de aandacht voor het plastische een zintuiglijkheid die de roman verder moet ontwikkelen, zeker nu de roman "een onevenwichtig groeistadium doormaakt", en iets anders kan (en voor Boon ongetwijfeld moet) worden dan "een omschreven levensverhaal van af (vanaf) de geboorte tot den dood, of – wat grooter gezien – een weergeven van den bloei, groei en verval eener onderneming, fabriek, stad, samenleving". (RV, 177) Een kleur of een lijn zijn interessant omdat ze "een apart gevoel of een **eigen idee** uit te drukken heeft". (RV, 178 [eigen nadruk]) Plastische aandacht is met andere woorden essentieel voor de schrijver die verder wil gaan dan een (bildungs)verhaal en een ideeënroman wil construeren. Een ideeënroman construeren is precies Boons grote opzet met *De Kapellekensbaan*.

Toch heeft Boontje de theorie van Boon niet toegepast. Boontje parodieert Boon, in zijn literatuur doet hij alles omgekeerd. De Kapellekensbaan waarover de fabrieksmeisjes lopen is niet beslijkt. Het regent niet – eerder uitzonderlijk in *De Kapellekensbaan*. Het is niet laat in de avond maar het schemert nog. Ze lopen niet "langs de lange muur van de dekenfabriek de labor ... en kijk naar het woord labor dat een herhaling is van hetzelfde a- en o-beeld in het woord avond..." (K, 62) maar ze komen van de Garenfabriek de Filature, (K, 61) dat klinkt als een koket Franstalig bourgeois etablissement. Zijn schilderij is dus niet

²¹ Rood doet in het vroege oeuvre van Boon oplichten wat diep verborgen zit, en is vaak verbonden met schaamte, lust en lach: de vlamme gloed van schaamte op de lachende wangen (zoals bij Louïken (VS, 84)), het kriebelende bloed van begeerte in de lachende lippen (AG, 219), het hysterische rood van een woedelach, en de rode uitpuilende kop van wie het moet uitproesten van het lachen (zoals van Dikke Wis (VS, 91)).

De combinatie van rood en grijs is een basisconfiguratie voor Boon. "[...] [G]e hebt daar altijd van gehouden, van grijs en roze", zegt Boontje tegen zichzelf vlak voor het echte einde van *Zomer te Ter-Muren* in het hoofdstukje "Grijs en roze". (Z, 527–528) "Het grijze en eentonige en door elkaar vloeiende van het leven, met het roze van wat sexualiteit, van wat hoop, en van wat kleine vreugde. En ge herbladert nog even in uw boek, en overziet de titels der hoofdstukken – en ja, ook die zijn grijs met wat roze [...]" (Z, 527–528)

“grauw [...] met niets dan doffe kleuren: avond regen slijk lange muur dekenfabriek labor fabrieksmeisjes”, (K, 62) maar jeugdig en vol belofte. Boon heeft dezelfde scène in tegenovergestelde kleuren gestoken. Er is bijgevolg geen nood aan oplichtend rood, aan een felle contrasterende kleur die “onvermoede diepte” oproept. En toch laat hij zijn meisjes vloeken (de “kloten” in *De Kapellekensbaan* zijn nog sterker dan het “gat” in *De roode vaan*), én hij laat ze lachen, samenhorig in een bende.²²

In het spel tussen de twee hoofdstukjes “Fabrieksmeisjes...” en “Plastische elementen...” neemt Boontje mild parodistisch afstand van zichzelf, en dat typeert de verhouding tussen verhaal en reflectie, fictie en kritiek, Boon en Boontje, de Ondineroman en de actuele roman, en hoe hij de verschillende genres, verhaallijnen en ‘romans’ tegen elkaar laat aanschurken. Maar ook binnen de Ondine- en actuele romans en de vele episodes waaruit die romans zijn opgebouwd, zo wordt verderop duidelijk, heerst dezelfde parodistische rivaliteit.

3•Op de roetsjbaan van de lach

Lachen is niet zomaar een opvallende kleurtoets. Daarvoor is het te dubbelzinnig – komisch, wrokkig en gewelddadig, onvatbaar in een simpel contrast.

In “Fabrieksmeisjes hebben een lief” zijn het niet alleen de meisjes die in de schemer van de Kapellekensbaan samenhorig lachen. In het hoofdstukje van precies één bladzijde lang wordt verder nog drie keer gelachen en twee keer gepraat over lachen. Ondine lacht “hysterisch en schetterend [...] ... tot de waanzin gedaan was, en haar hete tranen begonnen te lopen”. Het volk van Ter-Muren slaat zich op de billen “gelijk ze lachen moesten” met het schuddende waterhoofd van Valeer. En Ondine lacht honend “met de wereld, met zichzelf, met god die haar gemaakt had gelijk ze was”. Het hoofdstukje is een roetsjbaan van emoties: walg, schaamte, lust, verdriet, waanzin, afschuw, haat, spijt, wrok, woede, razernij, afkeer, vernedering, minachting, onwennigheid, hoon, verwondering, suprematie, vrijmoedigheid, samenhorigheid, stoutheid, speelsheid, levenslust. Al die gevoelens en houdingen zijn verbonden met de lach. De lach

²² De schrijvende en schilderende verteller uit *Eros of de eenzame man* is geobsedeerd door dat “kleine, schokkende detail”, “het rode signaal” (Boon, 1999: 99) van “een kleine meid die aan een jongetje haar blote kutje laat bekijken”. (Boon, 1999: 98) Dat schokkende detail is “het grootste bezwaar tegen mijn werk”, beseft de verteller. “Doch ging het mij erom aanvaard te worden? Of ging het erom mij volkomen uit te spreken, leeg te storten, verlost te raken?” (Boon, 1999: 99) Zo wordt het contrasterende detail een daad van zelfexpressie die vermengd is met verzet.

geeft een aristotelische minachting te kennen voor het waardeloze en misvormde, signaleert het verlies van controle in een alternatieve wereld van waanzin en droom, geeft uiting aan het zich hobbesiaans superieur wanen, het freudiaans genieten van een taboe en bergsoniaans idyllisch samen horen, het bakhtiniaans vitale en vruchtbare. De passage eindigt met een seksueel geladen grap: “Och, zei liza, ze lachen met u als ge aan geen lief geraakt, maar ze lachen nog harder als ge te veel aan een lief geraakt en met de gebakken peren blijft zitten.” (K, 61) Het volk lacht altijd – zij het dat Boon niet zo’n geëxalteerd idee van het volk heeft als Bakhtin, en niet gelooft in de zelfcorrigerende impuls van de massa zoals Bergson.

De lach is dus niet zomaar een kleuraccent in de dramatische en emotioneel barokke compositie. Boon is een veel beter schrijver dan schilder. Anders dan zijn volkse taalgebruik en zijn achteloze nevenschikking laten uitschijnen, bouwt hij complexe én ingenieuze composities. Dit hoofdstukje biedt een uitstekende gelegenheid om die complexiteit te demonstreren en om tegelijkertijd de betekenissen van de vaak expliciet vermelde lach te duiden.

Die terugkerende maar telkens toch andere lach is geen simpel contrast maar het literaire cement in dit hoofdstukje dat duizelingwekkende sprongen maakt. Het hoofdstuk behandelt de geschiedenis van Valeer wiens vinger Ondine heeft afgesneden, beschrijft de wassende seksuele onrust van Ondine, haar droom van de Peperbus en van dat andere, wilder en ontembaarder leven, (K, 56) het typeert een dorpscène van leedvermaak met het waterhoofd van Valeer, en vertelt over hoe Ondine de idyllische avondscène met de fabrieksmeisjes ziet. Contemplatie (Vapeur staarde “voor zich uit – naar een brokje kalk dat dreigde van de muur te vallen”) gaat over in actie (“zij tastte...”, “zij slingerde...”), in droom (“zij hing in nachten...”), in een associatieve flashback in de droom (“En toen zij eens hoorde...”), en in die flashback komt de reële avond terug van de lachende meisjes met de directe rede van Liza (“Nochtans, diezelfde avond...”). De alwetende verteller focaliseert eerst via Vapeur (“naar een brokje kalk...”) en dan via Ondine (“Valeer, die ezel, die nooit iets te leren gek, met zijn luchtballon op zijn schouders”), en geeft de directe rede uiteindelijk aan Liza.

Ruimte en tijd (hoewel ze lijfelijke ervaringen zijn)²³ kunnen deze wilde compositie niet structureren. De opeenvolging van de scènes negeert de logica. Het is een associatieve variatie op één idee, de ontluikende lust van Ondine: Vinger – witte knots – rode knots – lust – droom – peperbus – ontluikende borsten – Valeer en zijn nicht – stommerik – weer borstjes – kust mijn kloten – te veel lief. In Boons picturale termen vormt deze associatie op de lust **de lijn** die “een apart gevoel of een eigen idee uit te drukken heeft”, (RV, 178) wars van narratieve orde van het klassieke verhaal.

De lach is niet zomaar contrasterende decoratie. Hij geeft uiting aan de grote emotionele complexiteit van Ondines lust: lachen doet Ondine uit lijfelijke lust, uit nietscheaanse lust naar macht, uit lust om te heersen en te onderdrukken, uit lust om te leven. En lachen doet ze tegelijkertijd om de angst voor die lust te bezweren: wegens de walg, afkeer en het schuldbesef om die lust, wegens de waanzin en razernij die de ongecontroleerde lust met zich brengt, wegens de wrok, woede en frustratie omdat alles mislukt. In een notendop is dit het complex van emoties en ambities dat Ondine de hele dubbelroman lang drijft. In vele gedaanten belicht de lach dus haar wezen.

Slechts zelden is die expliciet beschreven lach van Ondine of van een van de andere personages van de Ondineroman een komische lach. Veel vaker is het een gremellach, een grimlach, een hysterische lach of dwaze lach, een duivelse lach, een bangelijk nagmaakte lach, een uitdagende schetterende lach, (Z, 508) een harde en onmeedogende lach, (K, 144) een tartend lachje, (K, 131) een treurig, smeerlappig lachje, (K, 161) een kille lach, (Z, 444) een joelen en gierlachen, (K, 117, Z, 449) een breuk lachen (K, 295) of zelfs ziek lachen, (K, 333) en vooral, de lach van de Pyrrusoverwinning, de hoogmoed, de macht. Het doet Boontje zuchten dat de lach, die hij ook bij Professor Spothuyzen en Siekegheest de Student hoort²⁴, eigenlijk niets anders is dan de lach van de domheid. “Ge hoort hun lach, en van eeuwen her hoort ge de lach aanzwellen van allen die in de pan hakten, en die op hun beurt in de pan werden gehakt: wie is de grootste vijand van de mens?... en ge hoort eveneens het antwoord: de mens zelf.” (Z, 129)

Die snerpend expliciete lach die vooral in de Ondineroman weerklinkt, is een erfenis van de eerste naturalistische romans waar de Ondineroman ondanks alles een afstammeling van blijft. In zijn vroege romans, *De voorstad groeit* (beëindigd in 1942 en gepubliceerd in 1943), *Abel Gholaerts* (beëindigd in februari 1943 en gepubliceerd in 1944), en *Vergeten straat*, (beëindigd in september 1943 en pas in 1946 gepubliceerd) liet Boon zijn personages veel en luid lachen, dwangmatig en neurotisch op bijna elke pagina. De lach is er nog niet verwerkt in de structuur van de tekst. Hij is letterlijk, ligt nadrukkelijk aan de oppervlakte, dient de karaktersketching van personages en versterkt (zoals in de Ondineroman) de belangrijkste thema's zoals droom en hunkering, de vurige aspiratie die zal worden gefrustreerd, de tergende lichamelijkeheid, het bloed dat passies rondvoert, het lijf dat daverd, de pijn van lijden, ziekte, vermindering en dood die diep snijdt, het

23 De chronotopie van deze passage ontbeert bovendien elke logica. De avond van de afgesneden vinger (want het gaat hier nog altijd over de scène van de afgesneden vinger waarmee in dit hoofdstuk begon) wordt nacht, verhuist naar een onbestemde dag waarop Ondine naar het honende volk “snelde”, terug naar huis gaat, en “diezelfde avond” de meisjes ziet. Van thuis (het werkhuis van Valeer, de keuken en het bed van Ondine) gaat het naar de imaginaire ruimte van de droom (de haag waar de Peperbus plast) en de ‘reële’ ruimte van Ter-Muren (de straat, de buurt van de garefabriek, en de kapel).

leven dat draait rond geboren worden, 'heet lopen', vrijen en sterven. Hij is anti-ideologisch. De lijfelijke lach erkent geen idealisme. De levenslust buigt niet voor macht of revolutie. Ongeacht het regime kletsen mannen aan de luie hoek zich op de billen van het lachen uit speelse, vitalistische lust, en zien vrouwen hun buik zwellen "lijk de eeuwig-vruchtbare aarde". (DVG, 169)

Ook in die eerste drie romans is de lach dubbelzinnig en zelden komisch. Overleven in straten van de voorstad, in de woonkazernes, rijhuisjes, de grauwe Waalse industriesteden en aan de Paddenhoek kan alleen met misprijzen. Egoïsme en individualisme maken sterk, de sterken strijden en verachten. De zwakken lachen de nog zwakkeren uit. Mensen zijn erop uit om elkaar te belazeren. Ze lachen als ze de manoeuvres van de anderen vermoeden, nog harder lachen ze als ze met eigen manoeuvres de anderen beetnemen. Iemand beetnemen is de hoogste triomf in het dagelijks leven. Een verbeterd ziel als Guido (DVG) maakt er een sadistisch spel van om zijn bedienden te ontmaskeren door hen te filmen en hen lachend naar zichzelf te laten kijken "in hun meest crapuleuze momenten" (DVG, 230) tot hun lach gestild is en zij gekraakt zijn. (DVG, 227-230) In die harde wereld houdt de lach het midden tussen sadistische wreedheid en masochistische bitterheid. Wie lacht overwint, maar heeft ook pijn, is ontzet, is reddeloos en verloren in een zinloos universum.

Een personage als Glemmasson, die een clown in dienst heeft en vertier zoekt in het kraken en vernederen van mensen en dan "kort en droog" lacht, (K, 88) maakt de wereld van *De Kapellekensbaan* even mateloos triest. Maar de schizofrene Ondine, (die vuile "ros" (K, 278, 290) die ook het "lief klein ondineke" (K, 67) is dat liefheeft-liefheeft (K, 88)) is veel dubbelzinniger (en dus minder pathetisch-naturalistisch) dan Morris (DVG), Germain (AG) of Roza (VS). En de uitbundig lachende Tolfpoets behoort tot een heel ander surrealistisch universum waar niets is wat het lijkt. Hun lach typeert *de Kapellekensbaan* als een roman die niet in eenzelvige kleuren en normen geschilderd is waartegen een helder contrast mogelijk is.²⁵ De achtergrond is niet dof, de lach is geen rode vlek. Er wordt geen normativiteit opgeroepen die geschandaliseerd kan worden. Personages, scènes, beelden en ideeën zijn intern tegenstrijdig, wrokkig en vitaal, geil en vol degout. De lach dient zowel de gulheid als het ressentiment.

²⁴ De humoristische lach van Tolfpoets en de lach van de student Siekegheest bespreek ik verderop bij de analyse van de groteske personages.

4•Het parodistische netwerk

De tekstuele parodie loopt als een onderhuids netwerk door de tekst. Het uitdijende rizoom van associatie, herinterpretatie en contradictie demonstreert hoe de tekst geschreven is vanuit een ijzersterke artistieke visie.

De expliciet beschreven en aangehaalde lach, de “zilveren belletjes” waarmee Ondine in het “moe en gepijnigd en gemarteld hoofd” van de schrijver lacht (Z, 9) (en die helaas veel vaker klinken als treiterend geschetter) is weliswaar een opvallende verschijning. Maar van een ander kaliber is de parodistische associatie die de compositie van roman stuurt. Die parodistisch associatie bestempel ik met de terminologie van Bakhtin als een “form-shaping ideology”, “a specific kind of creative activity embodying a specific sense of experience”. (Morson en Emerson, 1990: 283) Die parodistische ‘vormgeving’ belichaamt wel degelijk een komische ervaring. De parodistische lach verschuilt zich onder de oppervlakte van de tekst en creëert vanuit die verdoken positie structuur. Dat is geen ‘ordelijke’ structuur, zoals nu wel duidelijk is. De parodie opgraven is als een netwerk van wortels boventrekken, geen gestel met hoofdwortels en zijwortels, maar een rizomatisch kluwen van met elkaar verbonden elementen. Het kluwen kent geen traditionele hiërarchie, maar het bestaat uit netwerken van op elkaar inspelende varianten die verder leiden tot nieuwe netwerken waar weer andere varianten op andere elementen uit voortkomen. Een originele, oorspronkelijke gedachte waarop de parodieën zich enten, is nog amper traceerbaar.

In een nauwgezette maar vanzelfsprekend selectieve lezing van een tiental bladzijden actuele én Ondineroman wil ik demonstreren hoe dat rizoom van parodistische associatie en ‘vormgeving’ tekstueel werkt. Het netwerk van thema’s, personages, settings, onderwerpen, stijlen en media waaiert diffuus uit over de verschillende hoofdstukjes, maar ik probeer niettemin enkele variaties te volgen. De aanknopingspunten zijn soms klein, de parodie licht nu op en gaat dan weer diep onderhuids, want de verbanden zijn altijd zijdelings of terloops, associatief en haast toevallig, wat de allusies, reprises of pastiches bochtig maakt. Geen van de hoofdstukken haakt logisch, causaal of narratief op een ander in. De parodie is niet altijd spectaculair of nadrukkelijk, maar daar gaat het hier niet om. Verderop in dit hoofdstuk zoom ik uit en demonstreer ik hoe de parodie veel zichtbaarder werkt tussen genres en vertellers. Dit parcours (dat noodzakelijker-

²⁵ De humorist en grappenmaker Tolfpoets is nochtans een personage dat van een dergelijk contrast schijnt te leven, de man die met zijn spitsvondigheden en surrealistische grappen de humor “heeft uitgevonden als een medicijn voor tfericijn”, (K, 330) als zoethouder in een donkere wereld. Ik bespreek die kwestie wanneer ik Tolfpoets als grotesk personage voorstel.

wijze gedetailleerd is) stippel ik uit om het parodistische bewustzijn te illustreren dat de hele dubbelroman structuur geeft. Ik heb hier vooral oog voor de auto-parodie van de roman ten opzichte van zichzelf via de verschillende genres, verhaallijnen en verhaalstijlen die in de roman gecombineerd worden. Maar omdat Boon zowat zijn hele vroege (journalistieke) oeuvre gebruikt (plukt, verknijpt, plakt, plooit en draait) bij de genese van de dubbelroman, waaiert zijn parodistische houding onvermijdelijk naar dat hele oeuvre uit – zoals al bleek met het citaat uit *De roode vaan*.

Dat Boontje in “Fabrieksmeisjes hebben een lief” (K, 60–61) zijn eigen plastische theorie parodieert, is bij voorbeeld niet het eind van het verhaal. Het rizoom leidt twee bladzijden verder (na een belangrijk Reinaerthoofdstukje waarover ik het later heb) naar “Spijtig van dit en spijtig van wat anders”, (K, 64) waar Boontje nogmaals zijn schilders oog loslaat op het Ondineverhaal. Ondine trekt naar de spoorweg waar de brem heeft gebloed,²⁶ maar waar nu alleen nog “natte ontbladerde takken” staan. Het is een dag dat het “regende en regende”. Ze is in een rothumeur, woedend, de hele wereld heeft haar duivel toegeroepen. “[E]n op de plaats waar ze vroeger haar heilige broer valeer had aanbeden, zette ze zich nu neer en kakte er. Ik schijt erop zei ze, ik schijt op de wereld... [...]”²⁷ De profanisering en letterlijke *debasement*, de transfer van het spirituele naar het lichamelijke, van het heilige naar stront, is een fors contrast – het volks-vulgaire ‘kakken’ als het oplichtende “taboeë woord”. (K, 62) Boontje neemt nu afstand van zijn plastische theorie niet door ze tegenovergesteld toe te passen, maar door ze fors aan te dikken. Ondine vloekt niet zomaar “kust-mijn-gat”, ze ontbloot haar gat en kuist het af met nat gras. Alsof ze zich bewust is van haar erg letterlijk plastisch gedrag, neemt ze ook een plastische kijk aan. Ze aanschouwt het landschap waarin ze gekakt heeft als was het een schilderij: “ze keek er naar, en waarlijk, het was schilderachtig, ook nu met de aankomende herfst: daar stond een dode vlierboom en hier en daar hing nog een gestorven bloem... spijtig van de fabrieksschouwen van de filature die men zag.” (K, 64) Zij, de kakkende en haar

²⁶ Voor Boon is de gele brem een plastisch element bij uitstek om een thematiek vorm te geven. De bloeiende brem staat voor lente, zon, hernieuwing, lichtheid, mogelijkheden. Hij beschrijft hem ook in schilderstermen, en geeft hem bij voorbeeld in handen van Tippetotje die hem “met een klad chroomgele verf” schildert: “voor mij gaat het alleen om **tastbare dingen**, die ge **plastisch** kunt neerzetten, gelijk de **brem** die weer **bloeit** en die u het genot geeft van met **kladden gele verf** te kunnen metsen... en waar ge naast de bloeiende brem een ondineke kunt schilderen dat zich neerlegt, met in de klok van haar **blauwe rok** haar **witte hemd**... en tussen haar witte hemd haar **roze dijen**... en tussen haar roze dijen tblijvend geheim dat niet te schilderen is [...]” (K, 190 [eigen nadruk]) Als de brem niet bloeit zijn het “zwarte struiken zonder ziel”, (K, 251) zoals wanneer Oscarke Ondine tekent bij de sporen en zij hem rond de hals vliegt en vraagt met haar te huwen. (K, 252) Met de gele brem bloeit Ondine (K, 166) of zindert ze seksueel (K, 56), met de dode brem moet Ondine terugdenken aan haar kind dat ze in het *cabinet* (toilet met beerput onder) gegooit heeft. (K, 252)

gat tonende Ondine, meet zich een burgerlijk-esthetisch oog aan. Van laag gaat het parodistisch opnieuw naar hoog. In het (morbide want herfstdode) schoonheidsideaal van de burgerij past geen fabrieksschouw van de arbeiderswereld. Spijtig voor dat landschap, en spijtig voor Ondine, die zich misschien wel een burgerlijk oog kan aanmeten maar een arbeidersmeisje blijft. Zo gaat het altijd met Ondine, laat de verteller weten. Ze zit vast tussen tegengestelde werelden. Zij, de duivel aan wie een wonder geschiedt, schijnt op een heilige plek. Het contrast wordt de lijn en het idee.

Mossieu Colson onderstreept in het daarop volgende “Geschiedenis van de peperbus”, dat verder borduurt op het Peperbusmotief uit de Ondineroman, nog eens goed de grenzen tussen de verschillende romanwerelden. Het Ondineverhaal is de “ouatte wolken van een kartonnen romanwereld”, (K, 64) terwijl hij zich “over de begane grond” (K, 64) begeeft. Maar al snel wordt duidelijk dat het er op de begane grond niet anders aan toegaat dan in de wolken. Colson steekt van wal met “de geschiedenis van de genaamde de peperbus die ook in tminnerie is, en die vroeger jaren voor meneer de paster heeft geleerd, [...]”. (K, 64–65) Deze Peperbus verschilt niet echt van de Peperbus die Ondine “met zijn rug tegen de haag” (K, 60) zag wateren. Ook hij gaat achter een haag staan en springt voor meisjes te voorschijn.²⁸ Hij is misschien schijnheiliger en doortrapper “gelijk de drift in zijn encyclopediek bloed aan het spoken gaat” – dat zijn niet toevallig woorden waarin Ondines “nachten van onrustige slaap” (K, 60) resoneren, en het spoken van de kledde Norbert Derenancourt aan de Kapellekensbaan.

Maar wat begon als de affirmatie van verschil, mondt uit in een klacht over hoe de ene romanwereld doorwerkt in de andere: De hypocriet Peperbus maakt Colson zwart bij zijn *jefdebureau* omdat Boontje het “slechte boek” *De voorstad groeit* heeft geschreven “en ik uw vriend ben”. Colson bevestigt dus niet de

²⁷ De vruchtbare Ondine lijkt haar vruchtbaarheid met de wereld te delen, het lijkt een voorbeeld van *rabaissement* waarbij de grens tussen wereld en individu vervaagt in een geste van kosmische hernieuwing bij de brem. Maar in de wereld van de Kapellekensbaan is dit groteske beeld allerminst opbouwend.

De stront, het hurken en uitscheiden is verbonden met dat andere, tragische moment van geboorte geven, wanneer ze in eenzaamheid haar kind baart en het vermoordt door het in het *cabinet* te gooien. Boontje zelf legt later expliciet de link tussen de twee voorvallen in “In memoriam veenmanneke (1)”: “spijtig van dit, en spijtig van wat anders... aan die kleine ondine was een wonder geschied, maar spijtig dat zij op de heilige plek, waar de brem bloeide, had gescheten... en nu is die ondine zelf al beginnen bloeien... maar heeft ze haar jong in het cabinet laten vallen... [...]” (K, 166) Merk op dat hier bij Veenmanneke de brem bloeit (“[w]ant de gedachte aan het bloeien van de brem bevrucht een andere gedachtencombinatie waarin de heldin van deze onvoltooide roman rondspookt, ondine, [...]”), terwijl de brem in “Spijtig...” dor is, wat literair veel consistentier is. De genese van *De Kapellekensbaan* kan een verklaring zijn, deze passage uit “In memoriam Veenmanneke” is gepubliceerd in het *Nieuw Vlaams tijdschrift* van oktober 1947 en amper aangepast.

Later zal Ondine zich op dezelfde plek aan de spoorwegberm laten nemen door een ruwe metser uit Ter-Muren, “niet uit liefde, niet uit geilheid, doch alleen maar om eens te zien hoe de armemensen van ter-muren daat deden”. (K, 341) Zelfs de seksualiteit is niet libidineus.

scheiding, hij beklaagt het gebrek aan scheiding. Hij klaagt dat Boontje de schrijver veilig ver weg zit in zijn “ouatte wolken van een kartonnen roman-wereld” en hij “met zijn kadukke benen” in de echte wereld de gevolgen moet dragen. Alle grenzen van de vertelling worden doorbroken: een personage uit de Ondineroman maakt een personage uit de actuele roman zwart; maar ook de (fictionele) wereld van Colson en de (echte) wereld van Boon (schrijver van *De voorstad groeit*) lopen door elkaar, en een personage raakt in diskrediet door wat de schrijver buiten de context van de roman heeft geschreven. De scabreuze grap van Colson (“ha, ge moest eigenlijk ‘het voordingen groeit’ geschreven hebben, in plaats van ‘de voorstad groeit’”) maakt de komische intenties van deze *malentendu* nog duidelijker.

Dit is niet alleen een parodistisch spel in de roman, Boon maakt er tegelijkertijd een satire van over de criticasters die zijn roman op morele gronden hadden verworpen²⁹ – maar wellicht ook “van [hun] stekken draaien” (K, 65) wegens de drift in hun encyclopedisch bloed. Het hoofdstukje sluit af met een discussie over of “al die jonge vrouwen en meisjes *en ondinekes van ter-muren graag hebben dat er peperbussen rondlopen*”. (K, 65 [cursivering Boon]) Het lijkt uit te draaien op een typische discussie in de actuele roman over de Ondineroman. Maar Colson haalt de Ondineroman naar zijn eigen wereld en past de conventies over tijd en causaliteit uit zijn ‘begane grond’-wereld toe op de ‘ouatte’-Ondinekeswereld. “[...]En dat is nu al jaren... en toch is er nooit ene die hem aanklaagt.” (K, 65) Het confronteert de lezer plots met de grote kloof die tussen de roman-werelden gaapt. Ondanks het realisme dat zowel de historische Ondinekesroman als de actuele discussieroman (“onze wereld-van-vandaag” (K, 9)) pretenderen na te streven, blijkt dat ze functioneren volgens onverzoenbaar verschillende chronotopieën en wetmatigheden. Dat Ondine klacht zou gaan indienen bij het politiekantoor van Ter-Muren omdat de Peperbus haar al maanden achtervolgt – ik parafraseer nu zeer vrij het moderne referentiekader van Colson – is zo vreemd aan haar universum dat Colsons verontwaardiging met zijn “dreigende wijsvinger op uw bijna volgeschreven papier” kolderachtige parodie is.

In het daarop volgende hoofdstuk “Een filmscenario” gaat de conversatie tussen Boontje en Colson verder, maar over iets helemaal anders. We verspringen naar

²⁸ Een lichaamshouding die doet vooruitkijken naar de ‘averechts verkennende’ militairen die gaan wateren rond het karretje dat limonade verkoop met hun “gelaat en [...] dingen naar het meisje” dat hen bedient. (K, 102)

²⁹ *De voorstad groeit* kreeg van het belangrijke katholieke tijdschrift *Boekengids*, orgaan van het Algemeen Verbond van Katholieke Boekerijen, de quotering II mee, wat betekent dat het ‘streng voorbehouden’ lektuur was. *Abel Gholaerts* kreeg I, wat staat voor ‘verboden lektuur’. (Van Hattum, 2003: 80) *Mijn kleine oorlog* werd genegeerd. (Humbrecht, 2002: 402)

een andere tijd, de oorlog. Boontje overweegt om de synopsis van een scenario te schrijven voor een film over Breendonk. De film krijgt alvast een razend verhaal, een geschiedenis in de volkse verteltrant met naturalistische én groteske inslag. Als “dingen [...], hoe noemt men dat, leidmotief” (K, 66) dient het leven van Lange Pros, de zoon van een dievegge (Schele Charlotte) en een brandstichter (een zatte parapluhersteller en ruziemaker die omkomt in een zelf aangestoken brand), wat Lange Pros zelf een dief en brandstichter maakt. Hij vecht in Spanje bij de internationale brigades, houdt dan op het kasteel van baron Derenancourt meetings tegen de internationale brigades, wordt door de nazi's niettemin naar Breendonk gestuurd, waar hij een vrijwillige beul wordt voor de nazi's, maar dan eindigt hij in Buchenwald, waar hij “op een donkere avond naar een eenzame plek in het kamp [wordt] gelokt en doodgeslagen”. Het tij van de geschiedenis keert, maar een kleine mens blijft zichzelf, een barbaar, een dief en brandstichter, hij blijft zoals de barbaar Ondine gevangen tussen tegengestelde werelden. Het had een verhaal uit *Mijn kleine oorlog* kunnen zijn.³⁰

De vermelding van *Baron Derenancourt* legt een verband met de encyclieke heren uit de *Ondineroman*. Alle geschiedenissen zijn vervlochten. Maar ook de manieren van kijken lijken verwant. Daar sluipt het parodiërende binnen. Boontje kijkt nu niet met een plastisch oog maar hij ontwikkelt een “filmisch oog”. (K, 66) Met dat filmisch oog ziet hij “muren en nog eens muren en de schaduwen van alle soorten angsten die er over heen gleden, en een ‘maatloos dropke bloed’ dat van onder gesloten deuren leekte...”. (K, 66) Alweer dat contrastrijke detail, nu geen lach, geen vloek, geen kak, maar een druppel rood bloed. Boon schrijft niet zomaar ‘druppel’ maar citeert tussen aanhalingstekens het gezwollen ‘maatloos dropke bloed’,³¹ dat pseudopoëtisch is (oxymoron ‘maatloos dropke’), archaïsch (‘dropke’), naturalistisch (‘maatloos’) en regionaal (het suffix ‘-ke’), dat ten slotte het plechtig-literaire ‘leekte’ erbij krijgt. Dat ‘dropke bloed’ lekt bovendien niet van onder één deur, maar hyperbolisch en grotesk van onder meerdere ‘gesloten deuren’ (wellicht als een metonymie voor de angst).

Met de ‘muren en nog eens muren en de schaduwen...’ beschrijft Boon zijn eigen duister-romantische houtskooltekeningen uit de cyclus *3 mensen tussen muren*.³² In mijn lectuur citeert hij zichzelf op parodiërende toon. Pseudo-plechtstatig distantieert deze filmische Boon zich van zijn vroegere expressionistische pathos én van zijn plastische opvattingen. Het barbarendom leidt makkelijk tot kitsch. De daarop volgende zin die het scenario roemt als “...o iets geweldigs, iets om in één armzwaai alle filmprullen van de markt te jagen” had zo uit de mond kunnen

³⁰ Waar trouwens ook een personage Prosken opduikt, (MKO, 186–187) een communist die echter van een heel ander, radicaler, kaliber is. “Een die liever dood viel dan zwart te moeten zeggen wanneer het hem iets-of-wat wit toescheen.” (MKO, 186)

komen van de pathetisch mislukte romanschrijver Germain Gholaeerts die droomt van “een geweldig werk [...], beter dan het beste” (AG, 236) maar draken schrijft. Gholaeerts is de groteske uitwas van het romantische kunstenaarsideaal waar Boon zelf in geloofde, maar dat hij begroef toen hij *Madame Odile* in *De Kapellekensbaan* verknipte.³³ Naturalistisch volksverhaal, romantische pathos, expressionistisch uitgebeelde angst, het zou allemaal samenkomen in een prangende film. Helaas. Boontje hoort zeggen dat “men die film over breendonck al gemaakt heeft, iets dat geen aanklacht moest zijn maar de mensen eens snottebellen moest doen wenen”.³⁴ De wereld wil sentiment. Boon neemt zijn eigen overspannen kunstideaal op de korrel, én het publiek dat niet geïnteresseerd is in de banaal-wrede waarheid.

31 Datzelfde ‘maatloos dropke bloed’ gebruikt Boon meer dan eens, bij voorbeeld in het grotesk wrede verhaal over de bediende van de bank *comptoir et credit* (in het Ondine-verhaal de bank van de clan van de Derenancourts) die avond na avond op het bleke doorschijnende lijf van zijn pas geopereerde vrouw kruipt. (K, 225)

Hoe sprekend dergelijke details kunnen zijn voor een artistieke fijngevoeligheid of lompeheid, voor kunst of kitsch, mag blijken uit het hoofdstukje “De Heren” waar een “druppelken” bloed de inzet is. (K, 232–233) Tippetotje wordt door een “grootnijveraar” rondgeleid in zijn kunstcollectie – de grootnijveraar en de vicomte zijn voor Tippetotje de hedendaagse Achilles Derenancourt en Dikke Glemmasson. In de stijl van een volkse vertelling drijft ze de tekenende contrasten op de spits en schrikt ze niet terug voor een overdrijving. De nijveraar ziet eruit als een “schouwvager”, “...een vent met handen comme ça, en die zo een poot uitstak en hoog boven mijn hoofd bonjour riep – de loodgieter...”. Ze lopen door zijn verzameling “waar om miljoenen franken vertegenwoordigd hangt... breughel en bosch en rembrandt, van eyck en van dyck, metsijs en van der weyden en van der lubbe... neen, dat was geen schilder, ik vergis me... om miljoenen franken, wat zeg ik, om miljarden franken... [...] en hij bleef voor een schilderij staan en wees mij een druppelken bloed van jesus aan en zei: zie eens hoe natuurlijk dat geschilderd is, het is precies Echt, dat kunnen ze niet meer. Ja, dat was zijn kunstgevoel: het kunstgevoel van een schouwvager die nog coureur is geweest: [...]” (K, 233 [nadruk [Echt] Boon]) Een collaborerende loodgieter-schouwveger die met zwart geld de hele kunstgeschiedenis opkocht, voor hem staat kunst gelijk met het vakmanschap van de mime, het levensechte realisme. Verzet tegen die infantiele norm van het realisme gaat hand in hand met verzet tegen de usurperende, fascistoïde kaste. Tippetotje verduidelijkt haar parodiërende en satirische intenties door “van der lubbe” aan het rijtje grote schilders toe te voegen. Marinus van der Lubbe (1909–1934) was de communist die in 1933 het Rijksdaggebouw in Berlijn in brand stak, en daar de linkse dadenloosheid tegen het opkomende fascisme mee wilde doorbreken. Hij werd in 1934 op een showproces ter dood veroordeeld.

32 In de loop van 1941, nadat hij uit krijgsgevangenschap uit Duitsland is teruggekeerd, maakt Boon een reeks van 12 houtskooltekeningen, dertien potloodschetsen en acht olieverschilderijen die samen bekend staan als de Muren-cyclus. Het zijn sombere taferelen waarin hoge uitzichtloze muren nietige figuren domineren en gevangen houden. In de winter van 1941 wil Boon zijn cyclus herwerken en er een verhaal bij insluiten. “Hij neemt zich voor de Muren-cyclus te recyclen tot een ‘blokboek’ of ‘beeldroman’ in de trant van Masereels *Le soleil* en *Histoires sans paroles*”, schrijft Humbeek in zijn bio-bibliografisch relaas van Boon *Onder de giftige rook van Chipka*. (Humbeek, 1999: 89–95) De verwijzing enkele zinnen verderop in dit hoofdstukje naar “de idee van masereel” is een extra argument om te beweren dat Boon hier aan zijn eigen plastisch werk denkt. In de inleiding tot *3 mensen tussen muren* opperde Boon trouwens later dat hij zich van medium had vergist: “Ik tekende hen uit in houtskool, ik schilderde hen... – En nu valt het me te binnen. Nu het te laat is slaat het me plots door de kop: ik moest het gefilmd hebben.” (1969: 7)

Ondine gaat in “[L]aat eens uw vinger zien, valeer!” (K, 67–68) verder op de toon van wreedheid en frustratie (“ze vermoordde hen allen, de lafaards de smeerlappen die... die... mij niet gunnen wat mij toekomt”, (K, 67) namelijk “dat [Ondine] nooit zou kunnen meester worden” (K, 67)). Dat brengt haar uiteindelijk terug bij de vinger van Valeer. Vanuit haar zolderraam (in de eerste zin van *De Kapellekensbaan* bekijkt ook Boontje de wereld vanuit zijn zolderraam, het is zowat de oerpose van de roman (K, 9)) ziet ze hoe daar bij de kapel haar nicht de hand van Valeer toont aan een ander meisje, “en hoe hun nicht zei: laat eens uw vinger zien, valeer! O het maakte ondine plots zo leeg en laf: dat zij toevallig moest zien hoe een ander pronkte met iets dat zij bewerkstelligd had!” (K, 67) Hoe groot niet moet de frustratie zijn: de kleine Ondine probeert hartstochtelijk om iets te veranderen zodat ze zichzelf kan transformeren tot lid van de burgerij. Met diefstal is het niet gelukt. Ze stal geld van haar vader en kocht zich kokette *toiletterie*. Maar die “schatten”, die ze op zolder verborgen houdt, maken geen indruk op Valeer en haar nicht. Haar burgerijvriendinnen Monique en Marie-Thérèse hadden zich er trouwens al “dood” mee gelachen (K, 53) omdat het slechts zagemeeljuwelen waren. Met de kooklessen was het niet gelukt (K, 53) en met het Frans zou het niet lukken. (K, 128) Maar met geweld lukte het blijkbaar wel om een verandering in gang te zetten. De afgesneden vinger van Valeer maakt indruk, en nu gaat iemand anders met de pluimen lopen.

Johan Janssens vertaalt die transformatie in het daarop volgende “De 5 vingeren” (K, 68–69) in picturale termen. In een conversatie met Tippetotje de schilderes en met Boontje noemt hij het een expressionistische transformatie die de ogen opent voor “Onze wereld, [...] maar zoals we die zelf nog nooit willen zien hebben”. (K, 68 [nadruk Boon]) Ik besprak het poëtische belang van deze metafoor al bij het begin van dit hoofdstuk maar wil hier uitvoeriger citeren:

“omdat iets, dat diep in alle mensen sluimert, zich dadelijk wil verzetten en ons doen terugkeren naar de gewone veilige wereld waar EEN HAND EEN HAND IS MET 5 VINGEREN en waar de beide oren langsheen de neus staan, en niet in de neus, niet achter het oor... omdat men vaste grond onder de voeten wil en niet de afgrond die gij, tippetotje ons zoudt openen moest ge

33 Al droomde Boon natuurlijk zelf ook van een fenomenaal succes dat de grote miskenning die hem te beurt viel (zo voelde hij het zelf toch aan) zou wegblazen en hem uit het financiële moeras zou halen. (zie Humbeek over *Mijn kleine oorlog*: “Boon [had] een weergaloos talent om zich miskend te voelen en hij was werkelijk diep gekwetst en gegriefd door de reacties op zijn eerste romans in Vlaanderen.” (Humbeek, 2002: 414))

34 Het is vermoedelijk ook een verwijzing naar de bedroevende verkoop van *Mijn kleine oorlog*, die aanklacht en schop onder het geweten, dat door uitgeverij Manteau werd uitgebracht op 1.500 exemplaren. Onder meer wegens fors afwijzende kritieken, onaantrekkelijke vormgeving en foute commerciële keuzen bleef zelfs die kleine oplage onverkocht, en de voorraad werd in 1950 verramsjt wegens financiële moeilijkheden bij Manteau. (Humbeek, 2002: 413)

expressionistisch beginnen schilderen... daarom beginnen we slechts maar langzaam te beseffen dat die expressionistische voet, hoe vreemd ook, een meesterstuk van een tekening is... ontdekken we daarna precies voor de 1ste keer in ons leven een arm, een hand, een penis... en dan, in plaats van ons met die speciale wereld van de schilder accoord te verklaren, ontdekken we met verbazing en ontsteltenis dat deze wereld ons maar al te vertrouwd voorkomt: we ontdekken dat het eigenlijk Onze wereld is, maar zoals we die zelf nooit willen zien hebben.” (K, 68 [nadruk Boon])

Tippetotje luistert niet meer naar zoveel theorie, zij schildert verder, niet aan een expressionistisch schilderij maar “aan het winterlandschap met de 1ste vuile huizen...”, maar Boontje luistert wel. Onrechtstreeks krijgt hij een compliment: hij heeft met Ondines groteske amputatie van Valeers vinger de wereld realistisch geopenbaard en “een meesterstuk van een tekening” gemaakt. Hij is een expressionist, neen, een Picasso die de armemensenwereld van Ondine laat oplichten en transformeren tot Onze herkenbare wereld. Dan volgt de parodie. Johan Janssens vertelt verder:

[N]et dezelfde dag dezelfde avonditie... hoe het toeval nu toch toevallig kan zijn!... schreef mijn andere en expressionistische-onkundige confrater, johan van boebaerde-roccoco, in het blad de-nieve-tijd een artikel: over u, schrijver van ondineke van ter-muren, alsdat, als de heer boontje een schrijver van formaat wil worden, hij eerst moet leren hoe DE VIJF VINGEREN VAN EEN HAND tot een vuist kunnen gebald worden. Haha... en tippetotje schiet in een lach en johan janssens schiet in een dubbele lach omdat er met zijn grap gelachen wordt. En gij? (K, 69)

Johan Janssens brouwt zijn eenvoudige grap met wat Freud in zijn analyse van de technieken van de grap (Freud, 1988: 25–109) een dubbelzinnigheid noemt, hoewel hier niet eens de meervoudige toepassing van hetzelfde woord speelt. De expressionistische schilder/schrijver hakt van de hand een vinger af, de realistische schrijver balt de hand tot een vuist. De allusie gaat van letterlijk (de afgesneden vinger van Valeer, hoewel die niet expliciet ter sprake komt, dient als onderbouw voor de grap), naar metaforisch (de vuist van Johan van Boebaerde-Roccoco).

De grap werkt parodistisch in twee richtingen. Johan Janssens neemt eerst en vooral zijn eigen plastische theorieën op de korrel. De stijl waarmee dat beschreven staat, is bijna clownesk: “**ziet** ge, zegt johan janssens [...] tot tippetotje die al niet meer **luistert** [...] **ziet** ge, zegt johan janssens [...] tot u die dan wel verplicht zijt van te **luisteren**... **ziet** ge, en pas had ik **geschreven** [...] hoe dat het **toeval nu toch toevallig** kan zijn!...[...]” (K, 68–69 [eigen nadruk]) Die expressionistische theorie had hij trouwens ook niet in de stijl van een groots exposé ten berde gebracht, maar als een sullige bijzaak: “En tussen haakjes **gezegd**,

zegt hij, terwijl ik over het expressionisme **zegde** dat [...].” (K, 68 [eigen nadruk]) De parodie werkt, ten tweede en veel fundamenteeler, vooral tegen de vereisten van het realistische en geëngageerde proza dat een hand beschreven wil zien die realistisch én metaforisch een vuist kan maken. Boon maakt er een satire van met de naam van confrater “johan van boebaerde-roccoco, in het blad de-nieve-tijd”. Dit soort parodie spreekt voor het grote opzet van de dubbelroman: het doorbreken van de traditionele romannormen, door die normen te frustreren maar ze tegelijkertijd via parodistische en satirische allusies in het achterhoofd van de lezer te houden. Schrijver en personages maken er zich elkaar en de lezer voortdurend van bewust dat ze de traditionele roman aan het doorbreken zijn. Ze geven meteen mee dat ze geen illusie koesteren dat de gevestigde literatuurkritiek het revelerende van het nieuwe proza zal begrijpen.

Nog één draad in het uitdeinende rizoom wil ik gedetailleerd bespreken. Want in “Brandende kaarsen” krijgt, ten slotte, ook de idyllische scène van de huiswaarts kerende meisjes waarmee ik deze analyse begon, een parodistische keerzijde. De meisjes luisteren in de kerk naar een donderpreek van de pastoor. Hun tartende lach van toen ze in bende over de Kapellekensbaan liepen, is gestild in de duisternis die nu wordt opgelicht door “brandende kaarsen”. “[J]a het was waarheid, ze waren zondig en slecht, ze dachten er met schaamte aan dat ze vloekten om een niets en kust-mijn-dingen zegden.” (K, 69) De pluk in hun haar heeft niets idyllisch meer, het is een denigrerend merkteken van hun status als arbeidster, “want zij mochten zich kammen en kammen, het pluk van de molens ging er nooit meer uit”. In die setting van onderdanigheid en ontnuchtering breekt een burleske scène los. “Er draaide ene van haar stoel, nadat ze gegild en in haar val een paar andere stoelen had omver gesmeten.” Het is Liza die flauwvalt na de hyperbolische (maar in de vroeg-twintigste-eeuwse context niet ongeloofwaardige) banvloek van de pastoor “dat het beter ware een dikke steen te binden aan de hals van een jonge slet en haar in de diepte van de dender te storten, dan dat ze een kind der zonde op de wereld bracht...”. (K, 69–70) Het is apocalyptische taal in vergelijking met het grapje dat Liza had gemaakt over het gevaar van “te veel [...] lief” en de gebakken peren waarmee meisjes blijven zitten. (K, 61) Nu zweert ze: “ik heb het slechts één keer toegestaan, ik mag doodvallen als het niet waar is”, (K, 70) een eed die gezien haar flauwvallen niet echt in haar voordeel spreekt. En de anderen, zij verdwijnen in de avond, “zij waren niet meer zo luidruchtig, maar ginder ver, opgeslokt in de duisternis, hoorde zij hen toch weeral lachen, hees en zondig”. Liza beseft dat die anderen “mij morgen zullen nabootsen al gillend en een stoel omverwerpend”. (K, 70) Het volk is in alles zijn eigen grootste vijand. De durf is getemd, de gevestigde

(morele) macht regeert met ijzeren vuist, het vrijheidsstreven is zondigheid geworden. Al blijft de lach, die rode kleurtoets, weerklinken.

Het parodistische netwerk verbindt lach, Peperbus (heimelijk perverse seksualiteit), schande, lust, schaamte, vruchtbaarheid, zonde, fecaliën, bloed, angst en geweld met een plastische blik, een filmische blik, een expressionistische of realistische blik, een burgerlijk-esthetisch oog, het naturalistische volksverhaal, het geëngageerde kunstwerk, of het romantische kunstenaarsideaal, plastische theorie en sociale werkelijkheid. Personages raken gekneld tussen de gescheiden wereld van de roman, van de sociale lagen, van de geschiedenissen en tijden, van politieke idealen (nazi's of internationale brigades, Derenancourts of socialisten), van volk en heersers, van vitaliteit en moralisme. Die verschillende werelden en 'manieren van zien' worden uitgespeeld tegenover elkaar en tegenover de grotesk-lichamelijke realiteit. Een ontstellende diversiteit aan onderwerpen en werelden is in een grote diversiteit aan stijlen samengesmeed. Niets wordt gepsychologiseerd, geanalyseerd of emotioneel gemaakt, en toch grijpen de emoties van frustratie en vertwijfeling diep. De parodie vlakt dus niet uit door vrolijk te relativiseren, maar ze versterkt integendeel de focus van de roman als een portret van menselijk onvermogen.

Het toeval is een belangrijk thema in de dubbelroman, net zoals twijfel, maar deze lezing bewijst alvast dat geen enkel woord of hoofdstukje er toevallig staat, zonder relatie met wat voorafgaat en volgt. Met één oude en hardnekkige interpretatie maakt ze kordaat komaf: dat Boon in een volkse stijl nonchalant journalistiek werk bijeenknippte en monteerde tot een chaotische dubbelroman, of – in een poststructuralistische versie – dat Boon een gefragmenteerde wanorde schept, een excès aan betekenis. De samenhang is evenmin beperkt tot het thematische niveau. De parodistische associatie en contradictie (Boons zogeheten twijfel) is een krachtdadige en gedetailleerde compositietechniek. Dat impliceert niet noodzakelijk dat Boon een minutieuze tekstpuzzelaar was die intentioneel alle dialogische interferenties bedacht, evenmin is het in tegenspraak met de lichtzinnige manier waarop Boon zijn roman verknippte tot een met 49 hoofdstukjes gereduceerde derde editie (1964) om het grote publiek te behagen, of met de genese van de roman als tijdschriftboek en recyclageboek. Het impliceert alleen dat Boon schreef vanuit een sterke artistieke en dialogische visie, de vraag hoe in de roman de wereld waarachtig weer te geven zonder die roman in zijn eigen val te laten trappen van afronding, voltooiing, definitieve (apocalyptische) openbaring.

5 • Een parodistische stormwind

De parodie ligt niet alleen verscholen in het weefsel van de tekst. In de dubbelroman weerklinkt ook een luide parodistische lach die alle pose op de korrel neemt, ook die van de eigen roman.

Boon construeert zijn project van dialogische herformulering en herneming via juxtapositie. Zelfs in de Ondineroman is sequentie minder een vervolg dan een nevenschikking. ‘En’ is het overheersende voegwoord, meestal voorafgegaan door drie puntjes, ‘terwijl’ is het dominante voegwoord van tijd, de werkwoorden en deelwoorden gebruiken onvoltooide vervoegingen.³⁵ In de kosmische omwenteling van seizoenen, generaties en historische periodes verlopen de gebeurtenissen quasi simultaan.

Omdat ook de ruimte beperkt en abstract is, kan die simultaneïteit leiden tot een opeenstapeling van hetzelfde, een bevestiging van identiteit, fataal en onontkoombaar.³⁶ Maar dat miskent de schrijftuur van Boon. In mijn lezing werkt een tweede beweging tegen de ongedifferentieerde opeenstapeling. Die contrapositie varieert. Ze creëert afstand. Ze opent verschil in wat identiek leek vast te zitten in de eeuwige bevestiging. Afstand nemen binnen gelijkheid, hetzelfde maar met variatie, dat is in een notendop de parodistische beweging. Parodie citeert én creëert, schreef ik in hoofdstuk drie, parodie is “repetition with critical difference”, (Hutcheon, 1985: 20) en die “critical difference” is een lachende manipulatie met komische intenties – speels, ambigu, ironisch of satirisch, maar altijd ambivalent. De ambigue zelfreflectie en het zichzelf tekstueel aanhalen is de basishouding van de tekst – vanzelfsprekend in de actuele roman, maar ook in de Ondineroman.

Boon strooide de lezer zand in de ogen over de draagwijdte van de lach in zijn dubbelroman. Hij smeerde een oppervlakkige en soms kleffe lach uit over de tekst: de relativiserende leukigheden waarmee hij veel hoofdstukjes afsluit, de

³⁵ Die paratactische en associatieve stijl die in nevenschikking vooral in de breedte bouwt, en die parodistisch indruist tegen de rationaliteit van causale en onderschikkende verbanden, wordt op zijn beurt geparodieerd, zoals in het hoofdstukje “In aansluiting met dit en dat”. “Johan janssens de dichter en dagbladschrijver zegt: in aansluiting met wat wij overlaats bespraken over het schone en verhevene, en waar dat wel blijft... en eveneens in aansluiting met de mariake’s en de jeannineke’s waarover ge een studie maakt... [op zich weer een parodistische kijk op de Ondineroman] en nogmaals eveneens in aansluiting met het laatste verhaal over ondineke, waarin zij haar vlechtjes uitkamde tot een bruine waaier... plus daarbij en voor de laatste keer in aansluiting met de belofte die ik deed, [...]” (K, 84)
Want alles heeft toch op een of andere manier met elkaar te maken, in dit geval is dat de ontluistering. Ook deze intens op elkaar inspelende passages (K, 81–94) zouden een uitstekende casestudie opleveren voor een gedetailleerde lezing.

surrealistische verdraaiingen en kwinkslagen, grappen van Tolfpoets, het experimentje in *Zomer te Ter-Muren* om even de namen van de personages te veranderen. Tolfpoets zelf ontkent aan het begin van *Zomer te Ter-Muren* dat zulke geinigheden betekenisvol kunnen zijn: “En tolfpoets komt binnen en lacht zijn 2 gouden tanden bloot: ik ben hier en ik vraag mij af of ge mij nog nodig hebt om wat oppervlakkige humor en wat lichtzinnige grappigheid in uw boek te mengen, gelijk ge zout in de soep doet en suiker op de aambeien... of is het op de aardbeien? En hij lacht en vertelt [...]” (Z, 13)

Tolfpoets is het triviale alter ego van het Boontje dat in de jaren zestig in spelprogramma's op televisie de grapjas uithangt,³⁷ humoristische krantenstukjes en cursiefjes pleegt en zoveel grappen debiteert dat er een boekje over gepubliceerd kon worden.³⁸ De grapjas is nog marginaler dan de erotomaan. Wat kunnen de grappen meer zijn dan het maskeren van de leegte na het sociale engagement, een vlucht voor de literaire wanhoop? Regeert in Boons literaire wereld niet de desillusie? De lach is slechts een mistroostige of “ondoorgroendelijke scheut ironie” (De Wispelaere) die het allemaal nog neerslachtiger maakt, Boon is immers een “apocalyptische humorist”. (Humbeeck, 1991: 167) De Kantieke Schoolmeester verwoordt het *idée reçue* daaromtrent: “[O]ok deze mens [Tolfpoets] maakt mij zo eindeloos triestig met zijn vreemde surrealistische grappen, met zijn spitsvondigheden en zijn afwijkingen van de geest... want ik geloof dat het juist die humoristische afwijkingen van de geest zijn – die onze triestigheid schijnbaar helpen dragen – die ons steeds verder in de put helpen.” (K, 325)

Boons parodistische attitude blaast dat Kantieke Schoolmeesterpaternalisme weg. Daadkracht heeft die parodistische lach inderdaad niet. Hij is geen partij voor het oprukkende glas, staal en natriumlicht van het atoomtijdperk. Wie hem lacht, dreigt bovendien geïsoleerd te worden – en Boon is in *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* nog niet zeker of het reservevat waar hij naar verlangt, het stuk van een weide of een bos waar hij zich kan terugtrekken, een zegen of een vloek is.

³⁶ Deze schrijftuur houdt thematisch verband met de tijdsopvatting van de Nietzscheaanse eeuwige terugkeer, met de motieven van de spiraalsgewijze geschiedenisgang van Meneerke Brys en de slingerbeweging die Siekegheest de Student uiteenzet. (Z, 119–135)

³⁷ Boon erfde dat talent klaarblijkelijk van grootvader Sooike Boon, schoenmaker en kluchtenspeler in de toneelbond *Langs om beter* van de Katholieke Volkskring Sint-Jozef. Sooike kon aardig improviseren en genoot een lokale reputatie “als een komisch type dat, toegerust met een groot imitatietalent, voor de nodige ambiance kon zorgen”. (Humbeeck, 1999: 45) Ook Sooikes enige zoon Jef (Boons vader) had enig komisch talent.

³⁸ *Boontjes moppenencyclopedie*. Antwerpen: Houtekiet, 1995.

Maar de parodistische lach onmaskert zonder omhaal alle pose, ook en vooral die van Boontje de schrijver en alle andere vertellers en schrijvers.³⁹ De parodistische lach rekent af met ijle vluchten weg van de tastbare realiteit, en hangt een genadeloos beeld op van de eigen tijd en maatschappij. Hij is kritisch en oneerbiedig, ook tegenover zichzelf. Hij is vaak scabreus, en neemt letterlijk en lichamelijk wat theoretisch en filosofisch zwaarwichtig is.

Hij neemt officiële waarheden en het statistische feitenrelaas op de korrel (De uraniumschatten van Kongo (K, 79)), het journalistieke verslag (de dansavonden in het oerwoud van Brussel (K, 85)), reportages die zeker zullen verkopen, (K, 226) het ideologische debat tussen de conservatief katholieke dwingelandij en het *laissez faire* van de libertijnen. ("De goden" (K, 95)) Boontje zet lachend zijn eigen realistische pretenties te kijk ("Het schone en verhevene" (K, 81));⁴⁰ drijft de verwarring over zijn metafictioneel "orkest" van naast elkaar sprekende helden ten top (En nu de streep getrokken is" (K, 109)); trekt scabreus in twijfel of "De dichter een wegwijzer en een profeet?" (K, 119) is over de naar de afgrond rennende beschaving, de ziekte, de kanker;⁴¹ bekampt met surrealistische kolder het gevoel van Colson dat de wereld hard en machinaal wordt ("Machines" (K, 152));⁴² laat een erotische droom met het sociaal geweten van Johan Janssens sollen ("Johan Janssens een leeuwenman" (K, 135–136)); zet met razende verhalen zijn eigen gebrek aan plot te kijk (het Apuleiuswaardige verhaal over de zot in Brussel (K, 91)); en onmaskert dan twee bladzijden verder zo'n razend verhaal als "een sprookje" over Zatte Hortence en haar prachtige dochter Jeannine,⁴³ dat ook een "sociale grap" is in de trant van Chaplin én een naturalistisch verhaal (met de ironische titel "Zonder kop of kont" (K, 93–95)); hij maakt een diepmenselijk verhaal over de man die geen verhaal kan schrijven ("Het verhaal van Johan

³⁹ Als leidraad bij deze passage grijp ik terug naar Bakhtins bedenkingen over parodie die ik systematiseerde en comprimeerde tot drie bevrijdende 'revoluties': ten eerste een carnavaleske breuk, die kritisch is en oneerbiedig, die het abstracte in het concrete transposeert, die nieuwsgierig onderzoekt en de moderne epistemologie van de concrete ervaring stuwt. Ten tweede de talige en formele revolutie, die talen opzet tegen elkaar en kritisch maakt ten opzichte van elkaar zodat een bewustzijn ontstaat van taal als representatie van taal. En ten derde de filosofische revolutie die de eenduidige relatie tussen taal en wereld vervangt door ambiguïteit.

⁴⁰ Als plastische parodistische metafoor van Boontjes schrijverij kan dit beeld van Johan Janssens tellen: "maar zie nu eens wat voor mens gij zijt, schrijver, als ge gisteren [...] lachen moest, al een oogslag werpend op al die kiosken waar men alle soorten weekbladen verkoopt, die op de 1ste pagina een zeer mooie meisjeskop afdrukken: en midden al die ongelooflijke schoonheden de holte van de kiosk waar de vrouw zat die de weekbladen verkocht: een zeer lelijke vrouw die met haar zwarte vingers enkele centiemmen van een wit dagblad naar haar smerige schoot streek." (K, 81) Is de vrouw het echte leven en de glossy tijdschrijfcovers de literatuur? Dan is Boontje toch de uitzondering: "...maar als ik mij goed herinner herinner ik mij dat ge al niet veel anders opschrijft dan al wat lelijk en gemeen, slecht doortrapt en vuil is...", (K, 81-82) wat natuurlijk een sneer is naar Boons critici. De contradictie wordt niet opgelost. Johan Janssens wil toch dat Boontje "het schone en verhevene" in zijn schrifturen te voorschijn laat komen, en Boontje zelf vraagt zich af "of ge al die lelijke dingen eigenlijk niet schön zijt gaan vinden?" (K, 82)

Brams" (K, 292–293)); en lacht met de veronderstelling dat een schrijver iets te vertellen heeft, want "iedereen heeft iets te vertellen", (K, 226) zoals inderdaad blijkt in "Het zijn de anderen die iets vertellen". (K, 225–226) Enzovoort. Aan *Zomer te Ter-Muren* kom ik hier in de opsomming niet toe.

Maar de figuur bij uitstek die de parodistische attitude belichaamt, is vanzelfsprekend Reinaert. De Reinaertroman is geen subtekst of een genre naast de vele andere, hij is een heuse derde pijler van *De Kapellekensbaan* die net als de Ondineroman aan de actuele roman ontspringt. Laat Boontje ons de genese van de Ondineroman volgen, dan geeft Johan Janssens ons vooral het *récit* (soms letterlijk reciteren) van de opeenvolgende afleveringen van het dierenepos die hij als hoekjes in het dagblad gepubliceerd heeft – een weerspiegeling van de reële genese in *Front* (23 stukken tussen 25 augustus 1946 en 23 februari 1947).

De Reinaertverhalen zijn ook voor Johan Janssens een parodistische fabel. De feodale wereld is eerst en vooral een spiegel van zijn persoonlijke en actuele wereld, het dagblad, de communistische partij, het naoorlogse herstel, zijn idealistisch schrijversideaal en zijn geldzorgen. In een bijna allegorisch register variëren de verhalen op dezelfde thema's en gebeurtenissen die ook in de journalistieke en anekdotische hoofdstukken worden beschreven. Op een algemener niveau leggen de Reinaertverhalen met hun parodie de onveranderlijke maatschappelijke verhoudingen bloot bekeken vanuit het standpunt van de gewone man – de kleine mens Isengrinus die voor zichzelf opkomt, de machtige Nobel die eveneens voor zichzelf opkomt, en Reinaert die eerst voor een ideaal opkomt maar snel het cynisme van het eigen profijt onder de knie krijgt.

Het allereerste hoofdstukje laat geen twijfel over de intenties van de Reinaertroman als verhaal van alle tijden dat de hypocrisie van macht en eigenbelang blootlegt: De "heerlijke tijd" van de feodale heren en abdijen was een tijd van folteringen, uitbuiting, straffeloosheid, valse vroomheid, volkse domheid en

41 De vraag over de rol van de dichter in de naar de afgrond rennende beschaving wordt onderbroken door de vrouw van Johan Janssens: "gisteren terwijl gij naar de radio waart, [...] zie ik een metser die dat gat in de muur van de labor toemetst... en hij ziet me en haalt zijn ding uit zijn broek om zagezegd te pissen, maar zo een geweldig iets, daar heb ik toch moeten naar kijken, het is lelijk dat ik het zeg... maar hij stond daar zo, en kon het haast niet meer terug in zijn broek krijgen." (K, 119) Johan Janssens is zo verbijsterd dat hij zijn rede niet meer voorleest. De lezer komt nooit te weten of de dichter een profeet is.

42 De Kantieke Schoolmeester neemt de filosofisch-psychologische mijmering van Colson letterlijk en steekt een betoog af over hoe hij zichzelf al een machine voelde worden wanneer hij bij voorbeeld aanklopte toen hij ergens buiten stapte. Waarna zich daarover een levendige maar niet ter zake doende discussie ontploft. (K, 152)

43 Wat Boons parodistische verwijzing is naar zijn eigen zogeheten studie van prepubescente Jeannines in de dubbelroman. (zie K, 81 of K, 215 "Jeannine, de voorlopige, duikt terug op".)

hypocrisie. (K, 24–25) De ridders leven nog altijd in hun “versterkt kasteel-van-ter-muren” (zoals ook de Derenancourts van alle tijden zijn en in alle verhalen van de dubbelroman opduiken), en van de ridderverhalen “[hebt] ge tijdens de bezetting der nazis een hernieuwde en verbeterde [...] druk gezien”. (K, 28)

Johan Janssens voelt zich, zo schrijft hij in het hoofdstukje “Parodie”, dan ook een hedendaagse “willem die madoc maecte” (K, 27–28, 44) die deed alsof “alles heel serieus was, en bijlange niet bedoeld om met iets of iemand de draak te steken” (K, 28) maar die met zijn parodie “de larven van het onrecht en de leugen en de schijnheiligheid heeft willen vertrappen”. (K, 28)

Dat lijkt de grondhouding van Boon te zijn. Boon de wereldverbeteraar, de idealist, de gewetenschopper die boeken wilde schrijven “ter veredeling van de mens”, (W, 41) maar die daarin, net zoals Reinaert in zijn idealisme, ontgoocheld raakt en zich daarom, net als Reinaert, terugtrekt in zijn Malpertuis. Maar zijn (en Boontjes) Mapertuis in Ereembodegem heet villa Isengrinus/den Isengrinus. (Z, 394) Is hij een literaire Reinaert of een Isengrinus? Johan Janssens weet het niet. Hij voelt zich wel een beetje een Reinaert die om zijn idealisme bedot wordt, maar ook vaak een Isengrinus die bekaaid en berooid door het leven gaat. En tegen wie of wat is zijn parodie gericht? Willem “die madoc en amok maakte met zijn tijd” (K, 44) had het makkelijk, die wist “hoe de vork in de steel zat, en wie de slechten waren en wie de goeden, wie de held en wie de lafaard, wie nobel en wie reinaert... Maar de dag van vandaag weet ge zelfs dát niet meer: ik weet niet eens van mezelf wie en wat ik ben... [...]”. (K, 43) Aan het eind van dat hoofdstukje, “Reinaert of isengrinus?” kijkt Boontje naar zichzelf, en ook hij weet het klaarblijkelijk niet. En dan stelt hij een fundamentele vraag: “[...] moet ge weten wie ge zijt, bedrieger of bedrogene, om voort te schrijven?” Elke bedrieger is ook een bedrogene, en elke bedrogene een bedrieger. Radicale onschuld is niet van deze wereld. Binaire tegenstellingen verliezen hun waarde.

Dat is de bildung van Reinaert, die eerst bedrogen werd door zijn koning Nobel, uit verzet een republiek van de “Negatie der bestaande dingen” (K, 62) opricht, maar nogmaals bedrogen wordt, nu door zijn medeburger en oom Isengrinus. Een droom wijst hem op de valsheid van allen. Zijn vrouw Hermeline helpt hem met een toverdrankje “dat u zal toelaten om steeds een ja te zeggen die ook een neen zou kunnen zijn... om met het ene oog met iedereen mee te wenen, en met het andere hen uit te lachen... en om bij god en al zijn heiligen te zweren met uw mond, maar er nooit schriftelijke bevestiging van te geven”. (K, 76) Reinaert slikt het en begint succesvol aan zijn nieuwe leven.

Is dit hypocrisie, of is het tactisch verzet? Het is twee tegengestelde dingen tegelijkertijd zijn, met één oog dood, en met een ander levend, zodat hij de kraai kan verschalken. (K, 77) Het is het paradoxale spel van de parodicus spelen, die

identiteiten en maskers aanneemt om tegenstellingen te mobiliseren, veilige identiteit te doorbreken en lachwekkende incongruentie op te wekken. De parodiscus stapt in de voetsporen van Willem die het hele systeem serieus lijkt te nemen, om het tegen zichzelf te keren. Isengrinus gelooft nog te halfhartig in het systeem. De bedrogen Reinaert legt elke schroom af en vertolkt volleerd de rol van cynische ironicus die alle maatschappelijke conventies parodieert en die daardoor triomfeert. Die triomf van de parodie, straffeloos het eigen profijt dienen door dolkomisch maar genadeloos de domme wolf te sarren en de domme leeuw en het domme volk uit het domme koninkrijk, hun eerzucht, ijdelheid, hebzucht, machtswellust en hypocrisie uit te buiten, dat is de wensdroom van Johan Janssens, van Boontje en van Boon. Die parodistische dagdroom is de enige utopie uit de dubbelroman die hartstochtelijk en zonder reserve wordt beleden.

6•Een abstracte roman

De Kapellekensbaan combineert een onzuivere ideeënroman met een tegendraadse Bildungsroman. Beide genres zijn opgehangen aan de helden. Boontje en Ondine profileren zich ondanks grote verschillen in de vertelsituatie als ideologen, als zelfbewuste stemmen die op een gelijkaardige manier elke objectivering weerstaan. Ook de helden houden dus de romanwereld open.

De Ondineroman kan in grote lijnen gelden als een (averechtse) Bildungsroman, de actuele roman is in grote lijnen een ideeënroman. Maar talloze genres en generische tendensen zijn daar tussenin geweven, onder meer de avonturenroman, de schelmenroman, de familieroman, de historische roman, de stadsroman, de psychologische roman, de sociale roman, de politieke roman, de satire, de volkse roman. Ondineroman en actuele roman gaan elk op hun eigen manier om met die generische overdaad, ze hebben onmiskenbaar een aparte verhaallijn, setting en personages – de actuele roman is op verschillende manieren een kaderverhaal voor de Ondineroman.⁴⁴ Maar zijn de verschillen tussen de actuele roman en de Ondineroman structureel wel zo groot als ze lijken? *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* blijkt immers een verbazend abstracte roman.

Beide romans (actuele en Ondineroman) zijn zo episodisch dat de plot rafelig wordt, en hoewel hij in grote lijnen chronologisch verloopt, is hij causaal amper samenhangend of dwingend. Tijd en ruimte zijn historisch gesitueerd maar abstract. Tijd is de eeuwige tijd van de opeenvolgende seizoenen (actuele roman) en de biologische en biografische tijd van Ondine. Jaartallen spelen geen

betekenisvolle rol. Slechts van op afstand volgt de Ondineroman de historische tijd van de twintigste eeuw, sociale omwentelingen, de oorlogen, mobilisering, fascisme. De actuele roman speelt zich af tijdens de heropbouw na de oorlog en voelt de verkillung van de koude oorlog. Tegen het einde van *Zomer te Ter-Muren*, wanneer de tijd van de Ondineroman die van de actuele roman inhaalt, verkleurt de biografische tijd van Ondine in een cyclische generatietijd.

De ruimte wordt beschreven met vaste epitheta, de vuile huizen, de straatdeur, de veldbaan, de overweg, het werkhuis, de schrijftafel – beide romans delen de Kapellekensbaan, Ter-Muren en de stad van de twee fabrieken. Integrale (en dus realistische) visuele beschrijvingen blijven achterwege.

Ook de personages zijn ten slotte geen personages in de realistische traditie. De personages in de actuele roman zijn ronduit *spoken*, ze missen een uiterlijk, een volledige persoonlijkheid, een leven van alledag. Hun handvol karaktertrekken is aangegeven met vaste epitheta, ze functioneren vooral als voorspelbare pionnen in een rollenspel, zo herkenbaar dat ze gerust van naam mogen veranderen. Ondine en Oscarke zijn veel lichamelijker en leiden een concreter bestaan, maar ook zij zijn geen geobjectiveerde personages die in hun totaliteit worden voorgesteld; ze worden niet gepresenteerd met een afgerond uiterlijk en objectieve karakteristieken.

Zonder overheersende plot, zonder concrete tijd, zonder tastbare ruimte, zonder gepsychologiseerde personages is de roman opgehangen enerzijds aan Boontje en anderzijds aan Ondine. Elk op hun manier vormen zij de spil van hun romanwerelden.

De actuele roman is allerm minst een zuivere ideeënroman. Hij heeft een sterk episodische structuur, geritmeerd door de korte hoofdstukjes, waarbinnen vaak verschillende onderwerpen en thema's aan bod komen. Verhalende en explicatieve stijlen wisselen elkaar snel af. Eigenlijk is de roman een uitgesponnen kaderverhaal waarin personages hoofdzakelijk rapporteren wat ze observeerden, hoorden, schreven, schilderden. Enkel de dialoog van het rapporteren vindt actueel plaats. Die dialoog groeit vaak uit tot een debat over wat en hoe geschreven en gerapporteerd wordt, en over hoe Boontje de Ondineroman schrijft. Boontje is de spil van dat debat. Hij treedt op als een verzamelaar van standpunten en 'bewustzijnscentra' aan wie hij een grote vrijheid delegeert.

⁴⁴ Hiermee pleit ik niet naïef voor een radicale tweedeling tussen actuele en historische roman.

De thematische en – zoals ik verderop hoop aan te tonen – ook structurele overeenkomsten zijn groot. Muyres heeft er terecht op gewezen (Muyres, 2000: 192 e.v.) dat de tweedeling geen eenduidig gevolg is van de genese, dat Boon met andere woorden niet de Odileroman verknippte tot de Ondineroman, en daar dan commentaren bij schreef die samen de actuele roman vormen, maar dat zijn opzet van bij het begin inhield dat verschillende teksten, stijlen, genres en schrifturen naast en door elkaar liepen.

Zijn schrijfarbeid is de bindende factor tussen alle personages, en over die schrijffunctie reflecteert hij frequent. Hij deelt amper autobiografisch openhartigheden over wat hem beroert, over zijn twijfels en betrachtingen – al zijn die passages intens, (zoals K, 345) maar inventariseert trouw de omstandigheden van het schrijven en van de dialoog, de locatie (aan de voordeur of de zijdeur, in de keuken of bij de schrijftafel, op een veldweg of in de tuin), het weer, de tijd van het jaar, wie aanwezig is en hoe hun stemming is, en het landschap. De inventaris is steeds schetsmatig en gebeurt aan de hand van vaste frasen. Zo creëert hij een stabiel raamwerk voor de verhalen, brieven, dromen, journalistieke bijdragen, ambtelijke verslagen, geschiedschrijving, kunstkritieken, biografische en autobiografische vertellingen, enzovoort, waarin hij het woord uitleent aan de andere personages.

De roman zou met die vele genres de wijde wereld kunnen binnenhalen, een grote diversiteit aan mentale en fysieke universa, onderwerpen, locaties, tijden of personages kunnen introduceren en zo uitgroeien tot een oeverloos encyclopedisch project. Dat doet hij niet voluit. Ook al is de variatie aan verhalen zeer groot, toch blijft de schaal van het ‘wereldonderzoek’ beperkt.

Elk van de personages blijft binnen omschreven werelden: Johan Janssens’ “sociale paard”, zijn frustratie over de communistische krant en weekbladen, over de socialistische hypocrisie, over zijn gebrek aan inkomen; Tippetotjes baron in Brussel, de schilderkunst en haar seksuele verlangens; de Kantieke Schoolmeesters ideeën over orde en het einde van de beschaving; Mossieu Colsons surrealistische wereld van het ministerie en zijn obsessie over registreren, uitknippen en notities nemen; Tolfpoets met zijn grappige blik, Jan de Lichte en zijn tuin.

Vreemde of exotische verhalen (zoals de romans van één pagina) van buiten hun wereld verhelderen meestal ideeën van binnen hun wereld. Die werelden staan niet ver van elkaar af. De personages vertegenwoordigen een set van ideeën en een specifieke visie op gemeenschappelijke stokpaardjes en thema’s.

Het kernthema is hoe de wereld te begrijpen en in de kunst vorm te geven. Dat vormgeven via schrijven, schilderen en verzamelen (knipsels, foto’s, archiefstukken, ...) is het gemeenschappelijk project dat hen bindt. Die combinatie van enerzijds verregaande gemeenschappelijkheid en inwisselbaarheid met anderzijds idiosyncratische obsessies, leef- en denkwerelden biedt een ideale setting voor parodie en voor het wederzijds parodistisch interpellieren.

De Ondineroman wordt in vergelijking met de vele kanten uitspringende en vele stemmen aanhorende actuele roman als uniform en homogeen gepresenteerd: één protagonist, één lineair tijdsverloop, één alwetende verteller, één overkoepelend thema – de bildung van een volksmeisje dat zich probeert los te wrikken uit haar

gegevenheid en daar een persoonlijke, sociale en kosmische strijd voor voert. Deze Bildungsroman is ook een beetje historische roman, sociale roman, psychologische roman, familieroman, avonturenroman, en ideeënroman. Hij begint strak bij Ondine maar waaiert uit tot een fresco van levens en aspiraties. Hij wisselt vertellerstekst af met *monologue intérieur*, en geeft het woord en de blik gaandeweg niet alleen aan Ondine, maar ook aan Oscarke en in mindere mate aan Vapeur en Valeer. De monologen evolueren soms tot dialogen en zelfs tot pseudo-socratische vraaggesprekken. Slechts zelden verlaat de vertelling de stem en blik van de protagonisten om een bredere wereld te beschrijven (zoals bij voorbeeld “Gedachten van Oscarke” wel beginnen bij Oscarke maar associatief uit het bewustzijn van Oscarke verderrollen naar vertellerstekst over Boone de autoschilder en het naoorlogse herstel (Z, 399–401)).

Maar de homogeniteit van de Ondineroman is echter slechts schijn. De roman beschrijft niet het leven en de gedachten van Ondine en Oscarke. Ondine en Oscarke beschrijven zelf hun wereld en hun bewustzijn. Ze doen dat met een grote graad van zelfbewustzijn, als pure stemmen die zoekend en opnieuw probeerend hun eigen taal en realiteit boetseren. Formeel blijft de roman weliswaar traditioneel, de personages nemen niet zoals hun actuele tegenhangers de vertelling in handen, ze blijven binnen de contouren van hun fictionele wereld en ontwikkelen geen parodistisch of romantisch-ironisch metadiscours. Maar binnen die fictionele wereld ageren ze als autonome en zelfbeschikkende actoren. Ze zijn daarin net zo vrij en onafhankelijk van de controlerende en sturende auteur Boontje als de actuele copersonages van Boontje.

Ondine is op dat vlak een echte Dostojevskiaanse heldin – het is niet vergezocht om een grote invloed van Dostojevski op Boon te veronderstellen.⁴⁵ Vergelijk de voortrazende gedachten van Ondine met die van Raskolnikow, het tastend hernemen en herfraseren, de stelligheid waarmee eerst één interpretatie wordt geponeerd, en dan het tegendeel, de blik die naar binnen is gericht en die vanuit dat wringende zelfbewustzijn (tegelijkertijd gewetensvol en gewetenloos) naar de wereld kijkt, en de lezer die in de kolkende stroom van hun leven wordt meegesleurd. Het grensverleggende aan Dostojevski's helden is dat ze niet langer beschreven worden door de auteur, maar dat ze zichzelf beschrijven, zo begreep Bakhtin Dostojevski. Bakhtins analyse gaat ook voor Ondine op. “The author constructs the hero not out of words foreign to the hero, not out of neutral definitions; he constructs not a character, nor a type, nor a temperament, in fact he constructs no objectified image of the hero at all, but rather the hero's *discourse* about himself and his world.” (Bakhtin, PDP: 53 [cursivering Bakhtin]) De held en zijn/haar wereld worden volledig geëmancipeerd. De hele werkelijkheid wordt “an element of the character's self-consciousness”, (PDP, 48) personages creëren met andere woorden hun eigen realiteit.

Ondine is zo'n krachtig personage omdat ze nooit geobjectiveerd wordt, wat haar zou reduceren tot een definieerbaar personage. Ze lijkt de speelbal van Boontje en zijn vrienden die met haar sollen zoals een kat met een muis en haar nu eens links en dan weer rechts opsturen, haar te kijk zetten en haar lachwekkend maken. Vanuit hun superieure schrijverspositie lijken ze haar als een stuiterende speelbal door de roman te jagen. In die optiek wordt Ondine opgevoerd als een schertsfiguur ter vermaak van het schrijverscollectief. Maar die lezing gaat voorbij aan Ondines discursieve zelfbewustzijn – de (zelf)beschrijving in haar eigen termen – en haar streven naar filosofisch zelfbewustzijn. De hele roman lang blijven Ondine en Oscarke zoeken naar zelfbegrip en naar begrip van de wereld. "Beiden zijn zij dapper aan het doordenken." (Z, 149) Die zoektocht is haar *bildung*. Ook daarin is ze een prototypische Dostojevski-heldin zoals Bakhtin ze leest: "Dostoevsky sought a hero who would be occupied primarily with the task of becoming conscious, the sort of hero whose life would be concentrated on the pure function of gaining consciousness of himself and the world." (PDP, 50) Om 'tot bewustzijn komen over de wereld' moeten Ondine en Oscarke klaarte scheppen in het kluwen van tegenstrijdigheden waarin ze verstrikt zitten – duivel of god, arbeider of burger, kunstenaar of werkman. Maar dat klaarte scheppen en dapper doordenken is niet doelgericht. Ondine is geen dialectica. "De ene waarheid stond de andere waarheid niet in de weg." (Z, 126) Een synthese ligt voor haar niet in het verschiet.

Boon, die Karl Kraus citeert en niet Karl Marx, gelooft niet in vooruitgang door het oplossen van tegendelen, in de evolutie naar afsluitend begrip en harmonie. Tegenstrijdige waarheden worden nooit opgeheven. Ondine kan alleen leren om het spel van tegenstrijdigheden beter te begrijpen en te beheersen, om er niet langer de speelbal van te blijven. En zelfs dat is onderhevig aan twijfel. Er is geen auteursstem die het afrondend en geruststellend in een groter perspectief plaatst. De uitkomst van de Ondineroman verschilt daarin niet van de actuele roman. Ook daar bereiken de verschillende stemmen nooit de consensus die hen tot een harmonisch besluit zou voeren. Zowel in de Ondineroman als in de actuele roman bewerkstelligt de schrijver Boontje hetzelfde, in Bakhtiniaanse termen heet het "the breakdown of monological unity of the artistic world". (PDP, 39) Boons

⁴⁵ Op 8 januari 1946 schrijft Boon in *De roode vaan*: "Ik hou vn [van] Dostojevski. Dostojevski, dat is de bijbel van de twintigste eeuw. Ga naar de grootstad. De hospitalen, de gekkenhuizen, de fabrieken, de gevangenissen en de universiteiten, en ge botst op Dostojevski. Hoor iemand een nieuwe theorie verkondigen en ge zult kunnen antwoorden: O daar heeft Dostojevski ook al van gesproken." (RV, 127) In *De Kapellekensbaan* vergelijkt Johan Janssens de manier waarop hij de Reinaerthoofdstukken eerst in de krant publiceert en dan uitknijpt voor de roman met de werkwijze van Dostojevski. "Vroeger schreef dostojevski zijn romans als mengelwerken en betaalden de dagbladen hem om de week of om de maand..." Volgens Johan Janssens is dat trouwens "de enige moderne manier om een levenswerk te schrijven en daar tevens uw brood mee te kunnen verdienen". (K, 356)

fundamentele scepsis tegenover het streven om de werkelijkheid via één manier van kijken, in één stijl, met één stem te vatten, verhindert hem niet om een krachtige artistieke wereld te construeren. Maar het blijft een paradoxaal verdeelde wereld die alleen via een proliferatie aan genres en stemmen beschreven kan worden.

7 • Geëmancipeerde marionetten

*Boontjes personages hebben zich bevrijd van het juk van de goddelijke schrijver.
Hun roman is een spel.*

De roman is een spel, “een doodgewoon spel”. (K, 185) Boontje speelt met zijn helden, zijn verhalen, genres, personages, stemmen, beschrijvingen en talen zoals de man in de trein op de hondenkoersen speelt, “een eerlijk spel, een spel gelijk een ander”. (K, 186) Hij is immers “de schepper”, hij mag zich met god vergelijken. Zijn observatie en associatie stuwt de roman, de verminkte hand van de man op de trein “herinnerde u zo plots aan dat stuk broer van ondine”, (K, 186) en herinnert Boontje verder aan de mond van Pros, die eigenlijk de mond van Veenmanneke is, “maar a là, het steekt godomme zo nauw niet... en daarbij, het was dat ogenblik beter en mooier, zo...[...].” (K, 186 [nadruk Boon])

Is Boontje onder alle maskers heen dan toch de almachtige patriarchale schrijver, “een patriarch die ver boven tijd en ziekte en dood en alle vergankelijkheden vergeven is”? (K, 304) Zo’n schrijver wisselt monden uit tussen personages als dat voor zijn verhaal “beter en mooier” uitkomt. Creëert hij zijn personages uit de actuele roman immers niet “als een symbool, en dus als een spiegelbeeld van mijn eigen ik, als een ontduubeling van mijn aan flarden gereten wezen. Zij staan er als symbolen, als schimmen die geen eigen leven hebben, maar slechts dienen ter onderstreping van teen of tander.” (K, 330–331) De schrijver-god mobiliseert ze voor zijn eigen ideeën, laat ze voor hem praten, modelleert ze als holle vaten die het woord vertolken van zijn schizofrene ikken. Zo’n schrijver speelt niet alleen met zijn denkbeeldige lezers maar ook met zijn personages “gelijk een kat met een muis”. (K, 102) ⁴⁶

Dat Johan Janssens en Tippetotje, maar ook Colson en Tolfpoets, en zelfs de Kantieke Schoolmeester en Kramiek, veel gemeen hebben met Boontje (en tegelijkertijd met sommige vrienden van Boon), en dat Boontje dezelfde boeken schreef en hetzelfde leven leidde als Boon, staat buiten kijf. De roman zelf draagt weinig redenen aan om te twijfelen aan hun oorsprong als afsplitsingen van een

schrijversego, als vertolkers van zijn uiteenlopende en tegenstrijdige ideeën en opvattingen over de wereld en de rol van een roman in zo'n wereld ("andreas mottebol uw evenbeeld, uw evenknie" (Z, 253)). Maar ze bleven geen schrijvers-marionetten. Ze zijn gegroeid. De emancipatie waar Ondine en Oscarke elk op hun manier naar streven, hebben zij volbracht. Dat is een prometheïsche bewustwording, en Boontje beseft zeer goed dat zijn godenstatus is aangetast. "Het is nu eenmaal zo", merkt hij op, "dat alle dingen die geschapen worden – dit is volgens de bijbel: die uit het niet worden voortgebracht – de schepper boven het hoofd groeien: zo de mens die god boven het hoofd is gegroeid, [...] en zo ook uw helden, de kantieke schoolmeester en de dagbladschrijver johan janssens, die u boven het hoofd groeien." (K, 185)

Wie ze ook gecreëerd heeft naar wiens beeld, ze gaan zelfbewust hun eigen weg. Ze verheffen hun stem, bekritisieren hun schepper, vallen hem af, snoeren hem de mond, en eisen hun medebeslissingsrecht op als coauteur van Boontjes boek: "Ikzelf heb dat hoekje geschreven", bekent Johan Janssens op de kritiek van de Kantieke Schoolmeester dat "die laatste bladzijden [...] veel te haastig en te ondoordacht geschreven [zijn]", maar zo verweert hij zich, "ik wist niet dat het dienen moest als staccato der laatste bladzijden van dat hoofdstuk: had ik dAt geweten, ik zou iets heel anders hebben gemaakt". (K, 185 [nadruk Boon]) Het is dus allemaal de schuld van Boontje, de totalitaire samensteller van hun gemeenschappelijk project. Voor een schizofrene persoonlijkheid spannen zijn vele 'ikken' wel verdraaid goed samen.

En dat al die ikken-personages slechts schimmen zijn, met die illusie maakt de vrouw van de Kantieke Schoolmeester snikkend komaf. Amper heeft Boontje zich openhartig uitgelaten over "Schijn en wezen" (K, 330–331) in zijn roman waar niemand zich nog uit verstaat, "behalve ik boontje, die het mezelf misschien alleen nog tracht wijs te maken dat ik er me uit versta", of hij beseft: "En toch... tOch hebben zij een eigen leven... want het is te simpel om mezelf te ont-dubbelen in johan janssens en de rest, zij moeten bestaan en toch niet bestaan, zij moeten in deze roman een vaag getekende rol spelen en toch moeten zij Mensen kunnen blijven." (K, 331 [nadruk Boon]) Die menselijke kant is allerminst abstract,

⁴⁶ Bij voorbeeld: "Maar op dat ogenblik doemt echter mossieu colson van tminnesterie op – hij is immers een romanheld, en kan dus opdoemen bij ieder gepast ogenblik waarin wij hem nodig hebben – [...]" (K, 127) Boontje zet er Colson mee op zijn plaats na diens grimmige uitval enkele bladzijden eerder: "o gij schrijver, die dwaas en nog altijd een beetje kinderlijk peinst dat de wereld kan onderverdeeld worden in rechtsen en linksen, in kapitalisten en proletariërs, en reactionnaires en revolutionnaires..." (K, 122) Of verder: "[W]aar zijt gij [meisje met de dikke billen] en waar is mossieu colson van tminnesterie, waar johan janssens de dagbladschrijver, en waar tippetotje de schilderes, waar professor spothuyzen en ondineke van ter-muren? Het zijn spoken, meisje met de dikke billen, het zijn nietbestaande spoken. En gijzelf, die deze roman over de kapellekensbaan niet leest, en daar toch een heldin zijt, ge weet zelf niet dat ge bestaat... ge bestaat niet, en tis daarom dat ik moedeloos ben: [...]" (K, 74–75)

getuigt de schone vrouw Lucette: “En de schone vrouw lucette breekt almeteens in snikken uit, terwijl zij alleen is met uw vrouw... en vertelt zij dat wij de kantieke schoolmeester niet kennen: ge moet hem eens zien als hij smorgens uit bed stapt, en woedend is en vloekt... ge moet hem daar eens zien zitten met zijn haren in de war, met zijn haren in zijn ogen gelijk een wild beest, en hoe hij mij dan treitert en judast – jUdAs die hij is – die mij treitert en judast, ik weet niet waarom... [...] En dan slaat hij mij, dan vallen de harde klappen van zijn woedende handen mij in het gelaat, [...]. Zie, dat is een stukje van het leven van de schim, die wij de kantieke schoolmeester noemen.” (K, 331 [nadruk Boon])

Dat “doodgewone spel” van de roman is dus een guitig (auto)parodistisch spel. De emotionele getuigenis ontkracht de metafictionele diepzinnigheden – en Boontje neemt hier zoet wraak voor zijn goddelijke val door ons een wel erg ontluisterende blik te gunnen achter het “kartonnen masker” (Z, 331) van die lastige Kantieke Schoolmeester. Zo gereserveerd en orde eisend, een moreel man die de wreedheid tegenover een verdrinkende hond verafschuwt, (Z, 111) en zijn leerlingen daar een opstel laat over schrijven, natuurlijk niet over de “eigen kleine wreedheid die laf is”, (Z, 112) maar in grote historische en algemene termen over “de wreedheid waarmee gelijk hij zei eerst beschavingen worden uit de grond gestampt, om ze met verdubbelde wreedheid weer de grond te kunnen INstampen ... of de wreedheid waarmee gelijk hij zei *de derenancourts de 1ste socialen hebben gebroken, en meneerke brys in de straatgoot zullen doen neervallen.*” (Z, 112 [cursivering en nadruk Boon]) Dat is dus andermans wreedheid. Die Kantieke Schoolmeester is een hypocriet.

8•Een talige strijd

De personages voeren een discursieve strijd. Die taalstrijd vormt de plot van de actuele roman – samen met de vraag of beeld niet krachtiger is dan taal. Wie taal beheerst, beheerst de beschrijving van de werkelijkheid. Maar niet noodzakelijk de werkelijkheid zelf.

Dit steekspel van een schrijver die zijn personage ontmaskert (“uw kwelgeesten” (Z, 129)) en personages die de schrijver uitschelden (“dwazekloot” (K, 278)) en tot de orde roepen (“want ze maakten zich al lastig omdat ge u in een ander verhaal nog maar eventjes liet ontvallen dat ze niet bestonden” (K, 78)) is een talig spel. De personages hebben weliswaar maniertjes en gebaren waarmee ze elkaar wenken, waarmee ze knikken, het hoofd buigen, de hand opsteken en het woord

nemen, wijsneuzig de vinger opsteken, elkaar afwachtend aankijken, bij Boontje aanbellen of aankloppen en van wal steken, binnenvallen, elkaar aanspreken op een veldbaan, of met elkaar in discussie treden aan de overweg waar Tippetotje staat te schilderen, maar dat zijn stereotypen. (“met de kantieke hand aan het kantieke voorhoofd.” (K, 185)) De gebaren en houdingen dienen alleen om de discussie aanschouwelijk te maken. De strijd draait om woorden. Ondanks de welwillendheid van Boontje om het woord door te geven, moet gewrongen worden om aan het woord te komen. “Colson wil het woord nemen, maar neen, neen, ge duwt zijn woorden terug.” (K, 276) Of er is tegendraads en absurd weerwerk om het woord van anderen te verstoren. Tippetotje spreekt over “die Dingen” (waarmee ze sex en lust bedoelt): “Bah, terwijl die dingen... enfin... zo gewoon en zo oud zijn als de straat. Welke straat? vraagt johan janssens.” (K, 215) Vooral Boontje is beducht voor de gretige aanvallen die zijn personages op zijn woordkeuze lanceren. “[...] [A]lhoewel de enkele zeldzamen, voor wie een boek een Boek is, juist het tegendeel verlangen van wat gij aanbiedt. Doch dit laatste woord uitsprekend kijkt ge rond of niemand het heeft gehoord... gelukkig niet... want aanbieden is een handelswoord, en het lijkt er naar of ge jaspers de handelsreiziger de loef zoudt willen afsteken.” (K, 247)

Woorden zijn niet onschuldig en toevallig, taal is geen transparant werk-instrument. Ze draagt een houding ten opzichte van de werkelijkheid uit. En hoe een (talig zelfbewuste) roman zich tot de werkelijkheid moet verhouden is het hoofdthema van *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*. Dat thema is de splijtzwam tussen de personages uit de actuele roman. Zij verpersoonlijken de verschillende standpunten daaromtrent. Zoals de bekende passage over de krekkel toont: “Doch tolfpoets, die **stom** bleef gelijk een vis terwijl de kantieke schoolmeester **doceerde**, steekt almeteens de vinger op en **roept** uit: **hoort**, daar rijdt een krekkel met de trein mee. En zo spitst ge **de oren** voor iets dat u ontsnapt was: het ijzerwerk van deze 2-oorlogen-oude trein piept en knarst inderdaad gelijk een krekkel. [...] [I]k ben een surrealist, en moest ik een **schilder** zijn dan zou ik nu een krekkel **schilderen** die tussen spoorstaven voortglijdt... want met het een aan het ander te vergelijken, het er bij aan te passen, en het er zelfs mee te verwarren, leven we 7voudiger en scheppen we sentimenten die vóór ons niet bestonden.” (K, 310–311 [eigen nadruk]) Het dispuut spitst zich toe op hoe te beschrijven, in dit geval letterlijk of metaforisch. De Kantieke Schoolmeester blijft bij het realisme, “ieder ding ongesplitst op zijn plaats” laten, (K, 311) Tolfpoets (en Boontje) bepleiten de vermenging.⁴⁷

Het is instructief even terug te gaan naar de setting van deze discussie. Boontje, Tolfpoets en de Kantieke Schoolmeester sporen samen naar Brussel, voor een zeldzame keer komen ze buiten de wereld van de Kapellekensbaan – pas in *Zomer*

te *Ter-Muren* gebeurt dat vaker. Tolfpoets en de Schoolmeester zijn vooral in hun opvattingen over hoe de wereld te beschrijven “de 2 verste uitersten waartussen een mens leven en sterven kan”. Boontje ziet vanuit de trein de achterkant van de huurkazenre: “O waarom **schildert** ge niet liever in plaats van het te **beschrijven**? – [...]. En ge **beschrijft** hen met **veel te veel woorden** hoe er de vorige keer een kind zat van een jaar of 14, met haar mager rugje bloot naar de zon, en hoe schOOOn dat was. En de kantieke schoolmeester, aan uw ene zijde, steekt de vinger op en **zegt**: zie dat is het juist wat ik u eens wou **zeggen**: wat ge daar **beschrijft** en schoon vindt, dat is Realisme...” (K, 310 [nadruk Boon, vet eigen nadruk])

De wereld van *De Kapellekensbaan* is niet op een abstracte of theoretisch zelfbewuste manier een discursieve wereld, maar heel performatief discursief. Het discours is een constante uitdaging, er is geen almachtige auteur/schrijver die de wereld beschrijft, elk van de personages moet discursief zoeken en tasten om zo accuraat mogelijk te beschrijven, met de voortdurende angst om tekort te schieten. De personages botsen constant tegen de grenzen van het discours. Daarom speelt de schildersblik een zo vooraanstaande rol: een ander medium kan de realiteit misschien beter overbrengen, vooral de schilderkunst, maar ook de film en fotografie. Die andere media worden metaforen voor confronterende manieren van in taal schrijven en vertellen.⁴⁸

De strijd om taal en beschrijving is geen vrijblijvend spel, het is een overlevingsgevecht. Zij allen, schrijvers en vertellers, beseffen dat wat het meest overtuigend in woorden kan worden gegoten, als waarheid en waarachtigheid zal gelden. Dat is de les die Reinaert en Ondine leren – en zeker hun belangrijkste slachtoffers Isengrinus, Vapeur en Oscarke. Alle inzichten zijn relatief en dus dubieus, de epifanieën die Ondine en Oscar omstandig uit de doeken doen zijn valse zelftroost. “En tussen die woordenvloed van ondine zag vapeur zijn eigen woordenkluwen niet meer, hij zocht en zocht naar een draadje om toch OOk iets te kunnen zeggen: daarstraks, toen hij alleen was, bleek het iedereen schuld te

⁴⁷ Deze discussie over surrealistische vermenging of realistische zuiverheid gaat over het wezen van identiteit en gaat naar de kern van Boons dialogische operatie. De Kantieke Schoolmeester doceert: “En nu moet ik u verwittigen, want wat wij in Brussel in het kapitoel aan kunst zullen zien, dat is geen Realisme meer, maar iets dat in ver van elkander staande uitersten is gesplitst – want het is mogelijk om eender welk ding, b.v.b. het realisme, te splitsen in ver van elkander staande uitersten, b.v.b. het surrealisme en het existentialisme... maar dan rijst onmiddellijk de vraag op of deze splitsing moet worden aanzien als een verlies of als een winst... als een afwijking van de geest of als een verrijking van de geest...” (K, 310) Voor de Schoolmeester is identiteit eenzellig, het is een samenvallen met zichzelf in isolement van (het) andere(n). “[E]en trein is een trein en een krekel is een krekel.” (K, 311) Maar voor Boon levert zo’n beschrijving veel te weinig nieuw inzicht op. Surrealisme is voor hem geen splitsing, maar net een vermenging, “het een met het ander [...] vergelijken”, (K, 310) “een krekel tussen de spoorstaven”. (K, 311) De vermenging kan zelfs als het wezen van Boons techniek worden beschouwd. Het dialogische inzicht vloeit voort uit het versmelten, combineren en integreren van fenomenen, waaruit nieuwe visies ontstaan. Dat is niet alleen een surrealistisch maar vooral ook een grotesk principe.

zijn behalve de zijne, en nu... nu... straks was hij alleen nog schuldig.” (K, 273 [nadruk Boon]) Reinaert kan Isengrinus en Nobel keer op keer beduvelen omdat hij een sterker redenaar en pleiter is die een overtuigender versie van de realiteit kan verkopen. Reinaert en Ondine proberen taal te monopoliseren – en te monologiseren. Daar slagen ze niet in, Ondine omdat ze als arbeidersmeisje echte macht mist en altijd de speelbal van de machtigen blijft, Reinaert omdat hij de wereld aan de anderen laat en zich terugtrekt. Boon volgt Bakhtin niet in het gelijkschakelen van *word* en *world*, van taal en wereld. Achter de pose van de taal en het voorstellingsvermogen blijft een tastbare werkelijkheid overeind waar de zelfbegoocheling van Ondine en het redenaarstalent van Reinaert geen greep op krijgen.

9•Onder ideologen

De actuele roman is in de oude traditie van de filosofische (socratische) dialoog geschreven. De personages zijn ideologen. Maar Boontje wil schrijver zijn, geen filosoof. Hij parodieert de geleerde poespas van zijn vrienden. De schrijver mag zich geen enkele illusie veroorloven. Hij moet kijken en weergeven wat hij heeft waargenomen.

De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren is een groots opgezette ideeënroman. De personages zijn stuk voor stuk ideologen. Zij spreken zich uit over grote en tragische thema's, angst, twijfel, zinloosheid, verantwoordelijkheid, onmacht, blindheid, het noodzakelijk mislukken van alle menselijke en maatschappelijke streven. Dat is wat Boon zo fascineerde bij Dostojevski: “Maar ge moet hem lezen

48 In *Zomer te Ter-Muren* vieren de personages kerstdag in de villa van polpoets “elk met onder zijn arm een door hemzelf vervaardigd schilderij”. (Z, 339) De werkstukken van Andreus Mottebol (Johan Janssens), Meester Oedenmaeckers (Kantieke Schoolmeester) en Polpoets (Tolpoets) typeren lichtvoetig hun makers. Het doek van Boontje blijft leeg, de wereld is te overweldigend divers, “zo aangrijpend, zo wreed en geweldig en tragisch” (Z, 339) dat hij niets kan selecteren. Maar Meneerke Brys (Colson) maakt grote indruk met een fotoalbum. Brys, de collectioneur van feiten en data, slaagt erin die overweldigend vele en aangrijpende wereld in een map te steken. Wat gangbaar, voorspelbaar en routineus is, gooit hij weg. Maar de beelden die “achter de boordpapieren schermen van deze gemaskerde wereld” (Z, 339) kijkt, knipt hij uit de dagbladen en magazines. Boontje is er door gepakt, hij vindt er het meeste terug van wat hij zelf had willen schrijven in de foto's die “koud en kil en onbewogen” zijn. (Z, 340) Maar Mottebol is ronduit gefascineerd, en hij wil meewerken aan het album, “alsof het een roman, een film, een document humaine is: mag ik met u **meespelen**, meneerke brys?” (Z, 343 [eigen nadruk]) Hij mag vier surrealistische beelden inkleven van puinlandschappen waarin mensen heel menselijk zijn. Het is een zeldzaam geval van narratieve coöperatie. Meneerke Brys zegt erbij: “mens, wie zijt gij toch, dat gij gelijk een nietbegrijpend dier tussen uwe puinen rondloopt.” (Z, 346) Dat begrijpen is au fond de inzet van het narratieve spel dat vertellers en schrijvers spelen.

om zijn afgront [afgrond] van ziels, conflicten [zielsconflicten] en zijn tegen elkaar aanbotsende ideeën [ideeën]. [...] Lees zijn Raskolnikof, lees zijn Demonen, zijn Gebroeders Karamazov, maar lees vooral dat kleine vemaal Iverhaal,] “Uit bet duister van de grootstad.” Dat Wemelt van ideeën [ideeën], dat op eenbladzijde [een bladzijde] 10 tegen elkaar instroomende [in stroomende] Dostojevskiaansche wereld-beschouwingen [wereldbeschouwingen] ten beste geeft.” (RV, 127) Het is ook wat hij bewondert bij de expressionistische schilders, zij hebben lak aan atmosfeer, perspectief en anatomie, om beter tot uitdrukking te laten komen “dat wat het voornaamste zal zijn van elk kunstwerk: de idee, de zin”. (RV, 98)

Als ideologen missen de personages niet alleen een fysieke persoonlijkheid, hun taal mist ook een uitgesproken eigen stijl en anekdotiek. Ze hebben hun stokpaardjes en clichés, maar hun woorden zijn niet verpersoonlijkt. De strijd om woorden is een strijd om standpunten en ideeën, die de personages uitdragen als vertegenwoordigers. Over die standpunten dialogeren ze in het groot discussieforum dat de actuele roman hen aanbiedt. Zo schrijft de roman zich in de lange filosofische traditie in van de socratische dialoog, een discussie- en onderzoeksmethode die de dagdagelijkse toon van Boons pseudo-volkse taalgebruik uitstekend past. Als filosofische onderzoeksmethode richt ze zich op het hele leven. Humanisten als Erasmus of Giordano Bruno lieten hun personages over de meest uiteenlopende zaken converseren, over tafelmanieren, de vriendschap en het universum, over de ene materie en over verdraagzaamheid.

Opvallend is de samenstelling van het gezelschap dat tijdens een wandeling (zoals in Plato's *De staat* en *Phaedrus*), of rond de tafel wordt bij elkaar gebracht. In “Het aswoensdagmaal” bij voorbeeld, een van de belangrijke dialogen van Bruno, vindt de conversatie plaats tussen Theofilo, een filosoof die de stem van Bruno zelf vertegenwoordigt, de nuchtere en feitelijke Smith, de pedante grammaticus Prudenizio en de komische commentator Frulla die schertsende opmerkingen maakt zoals het hem invalt. (*Italiaanse dialogen*, 2000: 29–74) Het zijn stereotiepe rolverdelingen tussen de verdedigers van de gangbare (aristotelische) opvattingen en filosofische uitdagers, tussen zij die het redelijke argument nastreven en de clown die de anekdotiek erbij haalt. Het contrast tussen de personages moet het argument laten ontwikkelen. De argumentatie brengt de verschillende premissen aan het licht en klaart de ideeën uit door bezwaren, tegenkantingen, vragen en opwerpingen vanuit de verschillende hoeken. Het luidop denken en afwegen is een proces dat de veelzijdigheid van het vraagstuk intact laat. Ideeën kunnen ontwikkelen, posities verschuiven naargelang personages overtuigd raken of moeten bijsturen.

In de voorgaande analyse is duidelijk geworden hoezeer de dubbelroman in die discursieve traditie geschreven is: de schetsmatige tijd en plaats, de locaties van de dialoog die als in een logboek zijn bijgehouden, de uitgeklede personages die posities bekleden in het rollenspel van de dialoog, de zelfbewuste discursiviteit waarmee ze zoekend beschrijven en dialogeren. Nu wordt ook duidelijker dat de rolverdeling tussen de personages oude patronen volgt. Johan Janssens treedt op als een Theofilo, Meneer Colson van Tminnesterie als een Smith, de Kantieke Schoolmeester als een Prudenizio en Tolfpoets als een Frulla. Zij nemen positie in tegenover hun centrale filosofische vraagstuk hoe de wereld weer te geven en in welke staat die wereld zich bevindt – met heel veel aanverwante vraagstukken. De traditie waarin zij spreken verheldert in één klap het soms ondoorzichtige gepalaver van de actuele roman.

Maar in dezelfde beweging waarmee Boon zich in die traditie van de filosofische dialoog inschrijft, vernieuwt hij het genre. Zoals Ondine en Oscarke groeien de actuele personages uit tot zelfbewuste stemmen die hun eigen werelden aanbrengen en de dialoog uitrekken. Het gesprek zelf is slechts één van de vele genres waarmee ze de filosofische dialoog uitvechten. Ze verlaten hun gedetermineerde posities en worden mee schrijver en beoordelaar van hun uitgebreide onderzoek. Hun onderzoeksmethode zelf, die hen tot leven wekt en hen recht van spreken geeft, onderwerpen ze aan een dialogisch onderzoek. Zoals ik hier tot slot van de uiteenzetting over parodie wil aantonen, doen ze dat met hetzelfde lachende zelfbewustzijn dat ook de ritmiek van associatie en tegenassociatie, van juxtapositie en contrapositie drijft. Dat parodistische bewustzijn transformeert een filosofisch genre tot een rijke en onbepaalde roman.

Als voorbeeld neem ik een reeks hoofdstukjes uit *Zomer te Ter-Muren* die begint wanneer Boontje in “Hamlet is in China” (Z, 115) op het boemeltreintje zit naar “agterdenbergh”, “om er een lezing te geven uit uw verspreide papieren, en in datzelfde treintje zit ook professor spothuyzen, die een voordracht gaat geven over hamlet – wel, wie we daar hebben! – en ge begint een treingesprek”. (Z, 115)⁴⁹ In de volgende vijftien bladzijden, drie keer onderbroken door het Ondine-verhaal, worden zwaarwichtige kernthema’s van *Zomer te Ter-Muren* besproken en uitgediept. Boontje en Spothuyzen praten eerst in de trein, na hun lezing zetten ze hun gesprek voort in het station van Agterdenbergh (“ge zit daar met twee man in een station voor twee dorpen”, een symbool voor de tweeledigheid van elk idee (Z, 117)), daar duikt de stationschef op, “hij [zal] tot de beide dorpen behoren, en hij [zal] naar de beide voordrachten weest luisteren zijn”. (Z, 117) Het gesprek dat via twee verschillende anekdotes (China en winter in Ter-Muren) bij Hamlet was aanbeland (waardoor Hamlet in China en Ter-Muren woont) ontaardt in een analyse door Spothuyzen van de dubbelroman.

Hij handelt over Hamlet, Boontje is een Hamlet, “die kijkt en kijkt en alles opschrijft, maar daar toch geen besluit [kan] uit trekken... ge staat misschien in uw boek afwachting te staren naar de evolutie – of is het de verwarring? – van deze tijd... ge hebt misschien medelijden met de man die twijfelt en twijfelt, en daardoor de chaos in de hand werkt... en ge hebt misschien angst voor de man die niet twijfelt, maar de wereld een bepaalde idee opdringt, een bepaalde weg doet inslaan, en zich niet afvraagt of die bepaalde weg wel een goede weg is”. (Z, 117) Tweeslachtigheid troef dus in het station voor twee dorpen, “en ondertussen blijft ge maar in het station van agterdenbergh zitten, terwijl de treinen er aan voorbij jagen...”. (Z, 117)

Hamlet gaat het over het doel van de mens – zijn eigen god te zijn, de ideale gemeenschap te stichten, de ideale staat, “[m]aar wat ziet ge als ge het eerste boek over de kapellekensbaan overschouwt?: dat de mens zich wegwendt van al wat een idee is [...] omdat hij toch steeds aan het einde van dat punt voor een bedrogen uitkomst staat.” (Z, 118) Maar de stationschef wijst Spothuyzen op verwarring van oorzaak en gevolg: “pardon, zegt hij, ik ben naar de lezing weest luisteren en meende dat het net het omgekeerde was: [...]” (Z, 118) Voor Spothuyzen zijn dat onbelangrijke details, “nu, om het even, zegt professor spothuyzen, om het even, [...]”, (Z, 118) en hij komt tot de essentie: “WAAROM KAN DE MENS NIET GEWOON LEVEN, ZONDER DOEL?” (Z, 118 [nadruk Boon]) “[H]eb ik u Dat horen voorlezen”, vraagt de stationschef zich tot slot van het hoofdstukje af. (Z, 118 [nadruk Boon]) “Heb ik zulke geleerde dingen uit mijn kleine dingen kunnen slaan?”, vraagt Boontje zich bij het begin van het volgende af.

Dan duikt uit het niets Siekegheest de Student op “die voor het ogenblik soldaat is”, (Z, 118) “en vergeef me eveneens dat ik nog verder wil meespelen in uw boek... maar sta mij toe u te antwoorden zonder dat mij iets werd gevraagd: [...]”. (Z, 119) Siekegheest neemt het idee uit *De Kapellekensbaan* op over het ideale

⁴⁹ Vergelijk de manier waarop de helden elkaar treffen voor een dialoog met de wijze waarop Plato in *Symposium* zijn sprekers introduceert: “Onlangs trok ik [Apollodorus] van bij mij thuis, uit Phaleron, naar de stad op; een van mijn kennissen die achter mij aankwam, kreeg me in het oog en riep me van verre toe op schertsende toon: ‘Ei daar, Phaleriër’, zei hij, ‘ja gij, Apollodorus, zoudt ge niet een ogenblikje wachten?’ Ik bleef staan en wachtte op hem. ‘Apollodorus’, sprak hij toen, ‘u moest ik net hebben. Juist dezer dagen wou ik u eens precies ondervragen over die bijeenkomst van Agathon en Socrates en Alcibiades en al de anderen die indertijd eens samen op een banket geweest zijn: wat voor redes werden daar uitgesproken over de Minne?’ (Plato, 1965: 849) De (toevallige) ontmoetingen zijn in de dubbelroman een voortdurend herhaalde troep: “En ook gij slentert eens naar de weide van de kantieke schoolmeester waar het een wereld in wording is... een aards paradijs in wording... tolfpoets loopt er rond met zijn zot van een jonge waakhond, de kantieke schoolmeester bezweert er johan janssens om niet zoveel en zo koortsachtig te arbeiden, en johan janssens bezweert er de kantieke schoolmeester om niet zulke nutteloze arbeid te leveren... de laatste boer van ter-muren hangt over zijn braak gebogen, ...” (Z, 97) Of eenvoudiger: “Op uw avondwandeling binnen ter-muren ontmoet ge johan janssens... en hij vertelt u, hoe hij voor u dit stukje wou schrijven, dit eerste stukje van ons allerlaatste hoofdstuk – maar hoe hij dit niet kan.” (Z, 386)

reservaat (een van die doelen van de mens). En hij komt zonder enige logische deductie (maar met wetenschappelijke vermelding van “tfabriek van het universeel verstand”) tot een algemene wetmatigheid: “de 1ste wet [is] deze der slingerbeweging [...]: tik-tak zegt het hier in mijn polshorloge, en tik-tak zegt het ook in de polshorloge der geschiedenis.” (Z, 119) Boontje antwoordt eerst komisch-ontwijkend: “Dat is waar, zegt ge tot siekegheest de student, op uw beurt naar uw polshorloge kijkend... Maar siekegheest wil niet weten dat ge haastig zijt om weg te lopen: [...].” (Z, 119) Maar even verder wijst Boontje Siekegheest toch op zijn inconsequent denken: “Ik neem dat aan, antwoordt ge siekegheest, gelijk ik al zoveel andere dingen heb aangenomen... maar wat heeft dat met ons reservaat te maken?” (Z, 119) Waarna Siekegheest bij hetzelfde idee uitkomt als waar Boontje in de boemeltrein de dialoog mee begonnen was. Boontje stelde vast: “zie, met deze zomer en het schone weer, [...] zocht [het volk van de stad van de 2 fabrieken] elk voor zichzelf zijn individueel geluk [...] – maar nu gaat de slinger terug, en wordt het winter, en zoekt men gemeenschappelijk geluk, [...].” (Z, 115) Siekegheest ontwaart dezelfde slinger, of toch bijna, en hij verliest zijn draad. “[W]at wou ik nu eigenlijk zeggen? zegt hij. Dat ik ook daar niet zal tevreden zijn, antwoordt ge, want dat tevredenheid een ander woord is voor einde of dood... Neen, het was iets anders... ah ja, over de geschiedenis: [...].” (Z, 119–120)

Het hoofdstukje (met de ironische titel “Op en neer?” want de slinger gaat “links en rechts”) besluit met de kolderachtige entree van Meester Oedenmaeckers (de Kantieke Schoolmeester): “... als daar meester oedenmaeckers komt aangestormd met de handen bezwerend opgestoken: wacht nog wat, wacht nog wat! En in zijn ren om niet telaat te komen schopt hij op een steen en valt, en komt hij dan toch telaat.” (Z, 120)

Maar Oedenmaeckers moet toch wachten. Helemaal buiten de setting van het station krijgt Johan Janssens (niet Mottebol genoemd hier) het woord. Als letterlijke en figuurlijke buitenstaander vaart hij uit tegen het filosofische gesprek: “het is allemaal veel te ingewikkelde en te geleerde praat die geen aarde aan de dijk brengt, laat hij zich onwillig ontvallen – eigenlijk hebben die **eeuwenlange redetwisten** ons nog nooit een stap verder gebracht of ons zelfs met 1 fatsoenlijke gedachte verrijkt, [...].” (Z, 122 [eigen nadruk]) Zijn dialoog met Boontje vindt plaats tijdens een wandeling, maar doorbreekt de conventies en wordt persoonlijk: “Maar terwijl hij naast u voortstapt, keert hij plots de aanval in zijn gehele breedte tot u: en gijzelf, gij doet daar aan mee! barst hij uit...” (Z, 122) Hij tilt de discussie naar een metaniveau: een schrijver heeft een andere taak dan een filosoof. “[U]w taak was te kijken en te kijken, en het geziene zo juist en zo eenvoudig mogelijk weer te geven. En uw taak is het Niet, om over richting en doel en nut te zitten redetwisten. Laat professor spothuyzen en siekegheest de student

en de kantieke schoolmeester orakelen zoveel zij willen, laat hen op hun manier op zoek gaan naar de mens... maar gij zoekt hem op uw manier, [...] met aandachtig naar hem te kijken.” (Z, 122) Johan Janssens illustreert zijn punt met een verhaal over de school van zijn zoon. De schrijver is concreet, hij beschrijft ideeën niet abstract, maar zoals ze zich manifesteren in de tastbare wereld.

Maar Johan Janssens heeft niet het laatste woord. “Daar aan het station komt meester oedenmaeckers aanlopen, t’inde asem... maar het is niet voor de laatste trein van 23 u. 05, het is voor die laatste bewering van siekegheest de student [...]” (Z, 123) De dialoog krijgt steeds surrealistischer trekjes door de conventionele en ideële ruimte (het station als idee voor het wachten, niet beslissen, niet kiezen...) ook letterlijk te nemen, door de wandelende filosoof te laten struikelen en naar adem te laten happen – de filosoof wordt onderworpen aan de blik van de schrijver. Dat zijn de basisknepen van de komische omzetting. De pedante Oedenmaeckers wordt belachelijk gemaakt: “En ten einde asem komend toegelopen, schopt meester oedenmaeckers op een steen en valt hij, maar vallende staat hij recht en roept hij uit: excelsior hoger op! En siekegheest schiet vaneigens in een lach, maar meester oedenmaeckers steekt zijn bekende wijsvinger in de hoogte en zegt: [...]” (Z, 123) Siekegheest geeft onderbrekend weerwerk, maar Oedenmaeckers is niet te stoppen. De geschiedenis is geen slinger, maar een spiraal. Er is wel verandering, dus is er hoop.

Boontje wordt de discussie moe en wil schrijver zijn, geen filosoof: “Maar ge slaat de beide handen rond het hoofd en wilt niet meer weten van al die geleerde poespas: alleen wat uw ogen over deze wereld en deze tijd en deze mens hebben waargenomen moogt ge op papier brengen: [...]” (Z, 125) Niettemin vat hij hun standpunten samen, de mens moet weten dat hij alleen zichzelf tot doel heeft, “en ge wrijft de handen in elkaar omdat zij eindelijk **accoord** zijn, [...]”. (Z, 125 [eigen nadruk]) Hij zal kunnen voortschrijven. Maar daar komt Siekegheest nog met een “haarkloverij”, (Z, 126) die eigenlijk geen haarkloverij is maar alles weer fatalistisch op de helling zet: de mens zal ook dat doel weer misbruiken. “Terwijl ge wegsliipt houdt meester oedenmaeckers u vast bij u frak, om u te gebruiken als **argument** tegen siekegheest, en vraagt hij u ongelovig: waarom zou de mens de mens nu gebruiken, a là?” (Z, 126 [eigen nadruk])

Er is weinig hoop dat deze dialoog grootse en ontegensprekelijke wijsgerige conclusies oplevert. Niet alleen zijn de conventies van setting en participanten letterlijk en lichamelijk gemaakt en ontmaskerd als conventies, maar ook is de logische gevolgtrekking op zijn kop gezet, de expositie van ideeën via weerwoord en uitdagende vraag is onderworpen aan volkse onlogica, en de dialoog zelf is in vraag gesteld als hopeloos abstract in vergelijking met het echte schrijven.

De vorm is inhoud, de noodzakelijke twijfel in het denken is vertaald in een vorm die abstractie en conclusie schuwt, en die indruist tegen het logische denken dat hij hoort te propageren.

En dan wordt de filosofische dialoog helemaal ontmanteld. Boontje krijgt griep, maar “zelfs terwijl ge daar bedolven ligt onder een hoop dekens, nu eens rilt en dan weer gloeit, kunnen zij u niet met rust laten: professor spothuyzen, siekegheest de student, meester oedenmaeckers. Zelfs tot in uw onrustige slaap achtervolgen zij u, de kwelgeesten.” (Z, 128–129) Boontje ijlt, gooit alle conventies weg, wijst de personages af als “marionetten wie een rol werd toegewezen, en die deze rol afdreunen zonder zich van de wijs te laten brengen: [...]” (Z, 129) en komt tot zijn eigen diepmenselijke inzichten. Die zijn apocalyptisch. Er is geen vrijheid, geen twijfel, geen ongeloof, de mens wordt zelf tot marionet gemaakt door school en kerk, fabriek en ministerie. “En ge woelt en keert om aan uw kwelgeesten, uw vijanden, te kunnen ontsnappen, want stilaan zijn zijzelf bezig u in te schakelen, en u op weg te brengen naar de grote Pan.” (Z, 130) De grote Pan is de pan waarin alle legers elkaar willen hakken, waarin de grote vooruitgang en de atomieke wereld het twijfelende individu wil hakken. De filosofische dialoog is een verdacht genre in dienst van de zekerheid, een schrijver moet een dergelijke onderzoeksmethode ondermijnen.⁵⁰

Dan komt Boontje bij wijze van *coup de théâtre* op het eind van het eerste hoofdstuk van *Zomer te Ter-Muren* op de proppen met een ultieme parodie van zijn dialogerende kwelgeesten. In “Wat is dat, geluk” laat hij Oscarke en Valeer, het sullige socialist-kunstenaar en het waterhoofd met de afgesneden vinger, over dezelfde kwestie debatteren als de professor, de student en de schoolmeester. Ze zijn voor Ondine een sofa aan het opknappen – haar burgerlijke droom. Grote renaissancistische filosofische gedachten hebben ze, “of alle mensen geen kleine deeltjes waren van een uit elkaar gevallen god, gelijk de aarde en de maan delen waren van een uit elkaar gespatte zon”. (Z, 139) Morele overwegingen, god en duivel, de onherleidbare dualiteit der dingen: “...dat Alles op de wereld zo was, de man en de vrouw, de dag en de nacht, ebbe en vloed, leven en dood, in alles zit een negatieve en een positieve pool.” (Z, 139) “En door deze theorie had hij [oscarke] zich in eigen achting voelen stijgen: ondine, had hij gezegd, was een handelend wezen, [...] terwijl hijzelf daarentegen een denkend wezen was, [...]” (Z, 139) En ook Valeer vindt zichzelf een denkend wezen, “doch juist als hij deze gedachte tot een behoorlijke zin had gebrouwen en wou gaan uitspreken, was oscake daar met iets anders: [...]”. (Z, 139)

Oscarke praat over geluk en socialisme, en Valeer denkt over zijn geluk, terwijl ze ‘s avonds een pijp roken en naar de kaartjes kijken. Hun dialoog wordt een schertsvertoning, een groteske imitatie van de geleerde helden: “En met een nagel in de mond, zijn vinger opstekend alsof hij een grote ontdekking had gedaan, zei

hij: uw geluk, dat is iets waar ge moet om vechten. Maar, dat heb ikzelf daarjuist toch gezegd, zei oscarke haast fluisterend. Dat gaf valeer toe, maar het belette toch niet, dat hij het op zijn beurt ontdekken kon.” (Z, 140) De twee sukkelen verder aan de zetel, en sukkelen verder met hun gedachten in “Het definitieve einde”, (Z, 145–146) zichzelf allebei slim vindend, nergens iets van afwetend, broebelend, en een “dwarsdrijverij” zoekend. “En daar zittende te redetwisten, was het er geen van beiden om te doen de ander te begrijpen, ze trachtten alleen maar de andere ongelijk te doen bekennen.” (Z, 145) De dialoog zoekt begrip noch waarheid, alleen zelfaffirmatie in een domme en blinde wereld.

Het resultaat van al dat onwetend en zelfoverschattend gefilosofeer en abstract geredetwist over de aard der dingen, mensen en goden? Zo ziet de waarheid eruit waar een dialogische ideeënroman bij uitkomt: “En als ondine dan in het dompige keukentje kwam, en dat monsterachtige ding daar zag staan, die witte ongeschaafde lat naast de drie sierlijke poten, de gebloemde stof die niet strak gespannen was, maar hier met een plooi trok, en daar met een zak hing, was dat het pronkstuk om in de herberg te zetten?” (Z, 145) De schrijver moet niet filosoferen, hij moet kijken en beschrijven, de tastbaar groteske wereld, dat “monsterachtige ding” dat zich niet naar een burgerlijk ideaal laat plooiën en trekken.

50 Parodie en twijfel over de dialoog als zinvol instrument om enig inzicht te bereiken, culmineren verderop in *Zomer te Ter-Muren* in het hoofdstukje “Het gesprek”. (Z, 245–246) Want als de personages spoken zijn, is de interactie, die de essentie van de dialoog uitmaakt, dan geen illusie? Ik citeer uitvoerig: “En meneerke brys vertelt u, hoe hij hier in de rue saintonoré tussen vreemde meubelen zit waaraan hij nog moet wennen, en hoe hij er lange en ernstige gesprekken voert met zichzelf. En almeteens betrap ik er mij op, zegt hij, hoe ik aan mezelf de wereld laat zien, opgevouwen gelijk een kartonnen doos, en hoe ik eveneens aan mezelf het geheim van leven en dood, van hoop en liefde, van kloot en schoot, aan het ontsluiëren ben. Ik betrap er me op, hoe ik ietwat voorovergebogen hang, met een diepzinnige frons in het voorhoofd en een starre blik in de ogen. Mijn linkerhand houd ik gelijk een redenaar, demonstratief opgestoken, de vingers uitgespreid, om het opengesneden mysterie te laten bekijken. Maar de rechterhand houd ik integendeel, met net dezelfde opengespreide vingers, naar mezelf toegekeerd, als om het ontsluiërende geheim op het laatste nippertje toch nog te bewaren. Zo spreek en spreek ik, maar val almeteens uit mijn rol en besef dat er slechts een lege stoel is om mij te aanhoren. En ik word dan beschaamd en verontschuldigd me tegenover mezelf... en ook wat tegenover de lege stoel. En pas achteraf begin ik mij af te vragen, of uw en mijn en ons aller leven niet een praten is tegen lege stoelen?” (Z, 245–246) Dit is een elegische parodie die Brys (Colson) pathetisch te kijk zet en die de zwaarwichtigheid van de gesprekken visualiseert als kunstelend romantisch. Tegelijk toont het de diepmenselijke vrees van Brys, en met hem van Boontje, voor solipsisme. Ze vragen zich af of de gesprekspartners niet “de gedroomde wezens [zijn] die helemaal zijn gelijk wijzelf zijn, en die niet bestaan...”. (Z, 246) In dat geval is de filosofische onderzoeksmethode zelfbegoocheling van eenzame monaden. Een redenaar zonder publiek is lachwekkend. Zonder interactie ontsluiëren zulke gesprekken niets, revelaties leiden nergens heen. Maar of de personages echt gedroomde wezens zijn, blijft onzeker. Brys droomt wel meer apocalyptische “martelende dromen” over spoken achter het behang van zijn kamertje en op de Kapellekensbaan, (Z, 363) waardoor elke revelatie van hem misschien wel een droom is.

III

NIHILISME DAT ER GEEN IS

Groteske personages en groteske thema's

1 • Het visionair groteske

De scherpzinnigheid van wie onrealistisch kijkt en conceptuele grenzen opheft.

De parodie van genre en vertelling rekent formeel af met de zwaarte. Ik besprak het parodistische vooral als tegendraads vormprincipe dat de manieren van kijken voortdurend onderwerpt aan 'averechtse verkenningen'. Als parodistische roman ordent *Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* de realiteit op een averechtse manier, dit betekent niet zomaar tegengesteld zoals dat met de term 'anti-traditie' heet, maar vanuit meerdere en ongewone, tegen elkaar indruisende standpunten. De roman die zo ontstaat, neemt geen enkele afgesloten vorm ernstig. Een nieuwe open vorm creëren voor het averechtse (multipale) kijken is niet alleen een esthetische uitdaging, het is een politieke en culturele noodzaak. Parodie is daarvoor essentieel. De ironische en satirische intenties van die parodie zijn overduidelijk. Ze ontmaskert zelfzekere beschrijvingen als leugens en leidt de schrijver naar een gefragmenteerd maar uitgepuurder kijken, dat mimetisch noch anti-mimetisch is, maar streeft naar waarachtigheid. Tegelijkertijd is dat kijken zelfbewust over zijn beperkingen. De waarachtigheid is altijd voorlopig en nooit zeker. Zekerheid is lachwekkend, de lach ontmantelt de zekerheid.

De schrijver die kijkt en neerschrijft, beschrijft een groteske werkelijkheid. Zo mogelijk nog meer dan de parodie groeit het groteske in het kijken, in de blik van de kunstenaar. Boon heeft zijn visionair romantisch kunstenaarsideaal uit de jaren dertig en de eerste helft van de jaren veertig uitgezeikt – het verscheuren van Madame Odile was een voorwaarde voor het schrijven van *De Kapellekensbaan*. De kunstenaar is dus niet langer de geniale ziener die in verbondenheid met het volk de werkelijkheid openbaart – weze die werkelijkheid dan sociaal, artistiek of apocalyptisch. Maar het is de taak van de schrijver om te kijken voorbij de schijn van de orde (van machtige en van kleinschalige opportunisten, van bellettrie en van journalistiek, van communisten en van encyclieken) en te beschrijven wat hij daar ziet. Boon herkent zich in het werk van kunstenaars die hij voor zijn kunstkritieken in *De roode vaan* 'ontmoet', Bosch, Brueghel, Dali, De Chirico,

Goya, Grosz, Magritte en Picasso, zij schilderden onrealistisch, “allemaal dingen waar het proletariaat niet wordt in afgebeeld, met lompenkleren waaruit een levend geraamte naar buiten steekt”, (K, 237) zoals Johan Janssens op de krant verweten wordt, maar geven desondanks de wereld scherpzinniger dan ooit weer. Hun scherpzinnigheid komt voort uit een grotesk principe dat ook een surrealistisch beginsel is – de vermenging. Een krekel is ook een trein. Afgesloten categorieën worden opengebroken en vloeien in elkaar over. Hoog en laag, menselijk en dierlijk, hoofdzaak en bijzaak, normaal en abnormaal, mooi en lelijk, edel en abject, goed en kwaad, heden en verleden, lichamelijk en spiritueel, ondergang en continuïteit, lachwekkend en vreesachtig. Bakhtins *transgression*, het zichzelf te buiten gaan en het uitbreken uit de eigen grenzen, het versmelten met de wereld en met andere objecten, het diffuus worden van de eigen identiteit, beschrijft formeel dezelfde beweging als Kayzers *Verzerrung*, het vervormen, het verwringen en verbreken, een *Abbau* en een *Zertrümmerung*, een *Mischung*. De ‘menging’ is zowel lichamelijk/materieel als conceptueel. “The grotesque is defined by what it does to boundaries, transgressing, merging, overflowing, destabilizing them.” (Connelly, 2003: 4) Dat doorbreken is zowel destructief als constructief, het gebeurt abrupt, en het is shockerend. De transformatie is niet geduldig of langzaam, maar het bekende wordt plotsklaps het vreemde.⁵¹ Dat vreemde is waarachtiger. Om de werkelijkheid getrouwer weer te geven, kijkt de schrijver voorbij het schijnbaar normale en alledaagse. Het groteske draagt in die zin het aura van visionair realisme.

2•Met één been in de moderne groteske traditie

De existentialistische angst en de naderende apocalyps zetten aan om Boons groteske schrijftuur te lezen in de traditie van de vervreemdende moderne groteske. Stammt Boons groteske bovendien niet via Burssens af van Van Ostaijen, de moderne grootmeester zelve? Maar Boon staat met een tweede been in een andere, komisch groteske traditie.

Dat visionair realisme krijgt bij Boon een apocalyptische dimensie. Onder de normaliteit ligt verrotting en verval verscholen, onder doelgerichtheid ligt nutteloosheid, onder verbetering en vooruitgang schuilt “een lelijke en naar de afgrond rennende beschaving”. (K, 119) In de loop van *De Kapellekensbaan* maar vooral in *Zomer te Ter-Muren* voorspellen alle belangrijke personages die afgrond op min of meer directe wijze. Ze spreken zich uit over de angst die een dergelijke voorspelling veroorzaakt. Het is angst voor de zelfvernietigingsdrang van de moderne mens, voor de teloorgang, voor de leegte.

Vooral in *Zomer te ter-Muren* groeit de angst uit tot de existentiële conditie in de naoorlogse wereld die een nieuwe allesvernietigende atoomoorlog te wachten staat. Angst is er door wetenschap en techniek, angst is er voor de barbaren die de techniek beheersen.⁵² Ze slaat als een neurose om zich heen.⁵³ Boontje lijkt het oordeel van Meneerke Brys te delen over “de angst, die rondwaart in de geesten van de mensen van deze tijd... over de boeken en literatuur, waarin het steeds maar opnieuw over angst en angst en angst gaat, over kierkegaard en heidegger en jaspers die in het brandpunt der belangstelling staan. Angst is een deel van ons wezen geworden – [...]”. (Z, 134) Angst is een van de belangrijkste drijfveren van de teerhartige helden om in *Zomer te Ter-Muren* op zoek te gaan naar een reservaat waar ze zich kunnen terugtrekken, weg uit de wereld van barbaren.

Die angst en de bijbehorende voorspiegeling van de apocalyps kleuren het hele oeuvre van Boon; ze zijn een prominent thema sinds zijn allervroegste plastische en literaire werk, met als eerste hoogtepunt de roman-in-lino *3 mensen tussen muren*.

Dat behoeft hier geen verdere uitwijding: sinds de jaren negentig is de visionair-angstig-apocalyptische Boon het dominante paradigma in de Boonstudie, niet alleen van de Antwerpse maar ook van de Nijmeegse school. (zie Muyres, 2000)⁵⁴ Humbeeck verklaarde die angst als de psychologische toestand van de auteur Boon, bracht de angst in verband met het ontstaan van Boons kunstenaarschap en traceerde de angst van de “*unheimliche*” Boon als de rode draad in het picturale en literaire werk van Boon tot en met de jaren vijftig. (vooral Humbeeck, 1989, 1993 en 1999) Angst is een van de voornaamste drijfveren van Boon-de-seismograaf die de “*decadente*” en “*amorele wereld-van-vandaag*” blootlegt en de wereld bewust wil maken van de “*sluipende beschavingsziekte*”. De apocalyps is de drijfveer voor het schrijven, dat de poging is om de dagelijkse realiteit te doen ‘ontsporen’ en via een “kleine apocalyps de (idee van een) nakende catastrofe te bezweren”. (1989: 561)

Boons groteske schrijftuur is kritisch vooral door Humbeeck op de kaart gezet in het licht van die apocalyptische angst en wat het schrijven daartegen vermag. Humbeeck heeft Boons groteske in de essays over *De paradijsvogel* (1991) en de metafoor van de trein en de ontsporing (1989) ingepast in wat kan bestempeld worden als een Nietzscheaanse lezing van Boon. Vrij geparafraseerd luidt die lezing: Zoals Nietzsche zich tot doel stelt om de filosofie te zuiveren van moralisme en van metafysica, stelt Boon zich tot doel om de wereld te ontdoen

⁵¹ “En tevens is het een surrealistische opvatting omtrent de deur van de doodgewoonste huiskamer die kan opengaan op het land van de duisternis en de dood... die kan opengaan op de fantastische wereld die willem van madoc gemaket heeft.” (K, 284)

van het hedendaagse nihilisme via een historische en een psychologische archeologie van dat nihilisme. Het groteske brengt dat nihilisme in al zijn gedaanten aan de oppervlakte en het ontmaskert de vooruitgang als een apocalyps. Met zijn schrijven probeert Boon immers “het masker van de naoorlogse wereld af te rukken en het morele failliet van die vooruitgangsdrijftige westerse ‘democratieën’ te openbaren. Slechts één enkel doel heeft hij: de mens waarschuwen en zijn dulle vaart naar de afgrond afremmen door een boek te schrijven ‘dat de loop van de wereld moet veranderen.’” (Humbeek, 1993: 53)

Humbeek leest in de groteske *Vaarwel krokodil* weliswaar nog een “hoopvolle angst voor treinen en ontsporing”. In deze “verbale gooi- en smijtkomedie”, dit “papieren circus vol komieken” valt “de hele wereld [...] aan gruzelementen, maar niets gaat echt ten onder, niets komt tot rust”. (1989: 515) De angstwekkend-groteske wereld verliest in de aanstekelijke gekte van *Vaarwel krokodil* zijn tanden. Maar blijkbaar is die lachende groteske toch *hors d'oeuvre*, – hoewel Humbeek zich terecht verzet tegen het marginaliseren van het groteske werk in Boons oeuvre –, want elders ontbeert Boons groteske het zo ingrijpende komische antidotum tegen de apocalyptische angst.

In de lezing van *De Kapellekensbaan* als de roman met die ene apocalyptische boodschap (zie ook Muyres, 2000: 211) primeert de moderne vervreemding.

52 Verderop, in het “Vierde en laatste hoofdstuk: wij, enkelen, in een wereld van barbaren” wordt techniek het wapen van de barbaren. “Zij verlangen de meest wetenschappelijke, de meest dogmatische, de meest technisch-geschoolde barbaren te worden – zij staan op over gans de aarde, vervullen de aether met hun lange en ultra-korte golven, met het geronk hunner motoren, het ratelen hunner machiegeweren, het in serie ontploffen hunner kanonnen.” (Z, 391)

53 In *De Kapellekensbaan* zijn bijna uitsluitend de personages van de Ondineroman angstig, de angst van Ondine of Valeer is gepseudologiseerd en geïndividualiseerd. In *Zomer te Ter-Muren* evolueert angst tot een existentiële toestand. De “algemene malaise” (K, 13) die in het begin van *De Kapellekensbaan* wordt afgekondigd is in *Zomer te Ter-Muren* niet alleen de sociale of economische crisis van “de komende maatschappij” (K, 14) maar een existentiële crisis. Boontje, Johan Janssens, Tippetotje en zelfs Tolfpoets voelen zich teerhartige enkelingen die bedreigd zijn in een vijandig geworden wereld van barbaren, ze voelen de “angst van wie in deze wereld slechts nog leeft tussen glas en staal en beton en nog vele andere dingen die de mens doorsnijden en doorkerven en platpletten... de angst omdat de wereld aan de ene kant steeds snijdender wordt en de mens aan de andere kant steeds gevoeliger wordt aan pijn.” (Z, 62) Boontje objectificeert en veralgemeent die angst, ze is niet alleen de psychologische aandoening van hemzelf en van zijn zenuwlijdende vrouw, ze is de universele sensibiliteit van het prille naoorlogse existentialisme: “... er is geen moderne schilder of hij brengt eenzame zandvlakten met resten van puin en de schaduw van een vrouw op het doek, en er is geen moderne schrijver of hij heeft het over angst en angst en nog eens angst.” (Z, 66) Tijdens een filosofische wandeling door Brussel (Z, 133–134) – die deel uitmaakt van het komisch-filosofische vraaggesprek dat ik hierboven analyseerde en dat begon bij “Hamlet is in China” (Z, 115–146) – betoogt Meneerke Brys (Colson) dat die angst verweven zit in het complex van geschiedenis, wetenschap, techniek, vooruitgang en teloorgang. Boontje kijkt intussen naar de uitstalramen en de nieuwe mode die er uitgestald ligt, het nieuwe kunstmatige leven dat in stand gehouden wordt “door electriciteit, door chemie, door bankpapier”. (Z, 134) In het continuum van techniek, vernielzucht, barbarisme en angst schuilt het ware nihilisme. Het nieuwe geloof, de techniek, overtreft het oude geloof. De atomaire mens is tot het ultieme in staat, de volledige zelfvernietiging. De schrijver is machteloos, hij heeft geen daadkracht, hij kan zich alleen terugtrekken in een reservaat.

Automatisering en mechanisering vervormen de ‘vertrouwde’ wereld tot een tegennatuurlijk universum. Boons groteske breekt met andere woorden de vertrouwde wereld af, en legt een tegennatuurlijke vernielzuchtige wereld bloot. Het groteske is dan een profetie van mislukking, ontredde, ontmenselijking, einde, dood. Die groteske kan bijgeschreven worden in de moderne existentialistische groteske van Wolfgang Kayser.

Er kunnen ook literatuurhistorische argumenten ingeroepen worden om Boon te lezen in het licht van de moderne groteske. Boon leerde via het tijdschrift *Tijd en mens* de groteskenschrijver Gaston Burssens kennen, de oude vriend en medestrijder van Paul Van Ostaijen.⁵⁵ Van Ostaijen was tijdens de naoorlogse restauratie de roerganger voor iedereen die “definitief met alles breekt, en opnieuw begint”. (Boon, 1999: 290) Ook Boon keek naar Van Ostaijen op, ook naar de proza- en groteskenschrijver Van Ostaijen. In een van zijn eerste kunstenbijdragen aan *De roode vaan* (op 26 oktober 1945) schrijft Boon in bewondering over *De bende van de Stronk*. “Van de eene bladzijde naar de andere spinteren de ideeën los, straalt en spat een vuurwerk open van humor en sarkasme. Bloedend, aangrijpend, speelsch, doodend, vol honing en vergif is de geest van dit boek.” (1999: 52) Acht jaar later, in een bijdrage voor het speciale Van Ostaijen-nummer van *Tijd en mens* (december 1953) over “De bende van de Stronk of Paul van Ostaijen als romanschrijver” is zijn analyse veel kritischer, maar de grotesken blijven voor hem “meesterwerkjes”. (Boon, 1999: 290)

Boon heeft intussen zelf zijn grote dubbelroman geschreven onder dat grotesk gesternte. Hij zag die traditie rondom zich nog leven. Al in 1947 kreeg Boon een exemplaar van Burssens verhalenbundel *Fabula rasa* (1945) toegestuurd, een ‘objectief dagboek’ dat als motto droeg : “Rien n’est plus grave au monde que la bêtise – Rien n’est plus bête au monde que la gravité.” (Van Vlieden, 1974: 187) Begin 1948 stuurt hij Burssens een deel van *De Kapellekensbaan* toe, die toen volop in de maak was. Burssens schrijft terug dat de roman “alle kenmerken heeft van een ‘meesterlijk pamflet’”. (Humbeek, 1999: 164)

⁵⁴ Boons hele oeuvre, ook en vooral zijn picturale werk, getuigt in die lezing al van bij het vroegste romantisch-naturalistische werk van een “visionair-nihilistisch [...] aanvoelen van de algehele malaise en het voortschrijdende verval”. (Humbeek, 1993: 19) Deze Boon heeft misschien geen geëngageerde humanistische boodschap ter verbetering van de wereld, maar hij is een onheilsprofeet, een onbegrepen Cassandra. Dat was al zo met *Mijn kleine oorlog*, maar de grote dubbelroman blijkt een profetische apotheose. *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* heeft blijkbaar slechts één betekenis: de dubbelroman moet “vorm en inhoud [...] geven aan de dreigende apocalyps. [De vrienden van Boontje] zien erop toe dat Boontjes vertelling beantwoordt aan de uitgangspunten: dat het [sic] het leven toont zoals het werkelijk is, dat het als een bom zal inslaan en dat het maatschappelijke betekenis zal hebben.” (Muyres, 2000: 198–199) “Het boek over de Kapellekensbaan is het boek dat die catastrofe moet voorkomen en Boontje is de onheilsprofeet.” (Muyres, 2000: 211) Het is intussen duidelijk dat ik een dergelijke monochrome lezing van *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* niet deel.

De connecties van die ‘andere’ traditie in de Vlaamse roman zijn door F.B. Van Vlierden al getraceerd in zijn *Poëtica van de Vlaamse roman*, de traditie die van Van Ostaijen naar vormvernieuwers als Burssens en Boon loopt, en via het tijdschrift *Tijd en mens* (1949–1955) waarin ook Jan Walravens en een jonge Hugo Claus zaten, naar de Vijftigers. (1974: 164, 186–190 en 232–238) Ook Humbeeck (1989, 1991 en 1999: 159–165) en Van den Oever (1992: 154–170, en 2003: 110) hebben die band in de verf gezet. Dat werk hoef ik hier niet over te doen.

Interessanter in deze context zijn de gevolgen voor de manier waarop Boons groteske wordt gelezen. Van Vlierden traceerde het groteske spoor bij Boon van *Mijn kleine oorlog* (1947) via afleveringen van *Boontjes reservaat* (1954–1957) naar *Grimmige sprookjes voor verdorven kinderen* (1957), *De paradijsvogel* (1958), *Vaarwel krokodil of de prijslijst van het geluk; een groteske* (1959) en *Blauwbaardje in wonderland* (1962) – de groteske teksten zijn in vijf jaar tijd gepubliceerd na het verschijnen van de dubbelroman (1953 en 1956). Die dubbelroman staat volgens Van Vlierden nog op een “keerpunt”, (1974: 232) pas daarna kiest Boon volop voor de groteske. Dat komt, zegt Van Vlierden, omdat Boon dan helemaal een “ontgoocheld zich van de werkelijkheid afwendend anarchist” (1974: 188) geworden is. De grotesken zijn een schuilplaats, het reservaat waar “de grimmige Reinaert” zich terugtrekt en van waaruit hij “de werkelijkheid als chaos tegemoetreedt”. (1974: 190) Van Vlierden beschrijft nog helemaal het beeld van Boon die als communist, humanist en utopist gaandeweg gedesillustioneerd raakt en zich van de wereld afkeert in zijn groteske schrijverij die “de werkelijkheid aftakelt” (1974: 188) en pure, autonome vorm wordt. Humbeeck (1989) heeft die geëngageerde/gedesillustioneerde Boon met succes gesloopt.

Maar een ander facet van Van Vlierdens lezing van het groteske is hardnekkiger: Het groteske is de laatste redplank tegenover de leegte. De dubbelroman ging voor Van Vlierden die kant al uit, “in feite” was *De Kapellekensbaan* niet meer dan “een oeverloos aaneenrijgen van zelfstandige momenten, die als zovele ‘stukjes’ ook in de krant konden staan”. (1974: 233) De grotesken voltrekken dat proces. De realiteit blijkt leeg, de schrijver rest bij wijze van therapie niets anders dan een spel te spelen met het nihil; een spel met de zinloosheid. Boon leerde dat volgens Van Vlierden bij Van Ostaijen. “De groteske komt daarin zeer duidelijk voor, – na de stukjesromans – als een zelfstandig fragment uit een zinloze leegte, dat in eigen innerlijke wetmatigheid een antidotum vindt tegen het niets.” (1974: 234)

55 “Waarschijnlijk ontdekt Boon bij Van Ostaijen de grote kracht van de groteske als wapen, en hij heeft er daarna dankbaar gebruik van gemaakt.” (Van Vlierden, 1974: 164)

Van Vlierden plant op Boon (wegens voorvaderlijke band met Van Ostaijen) de moderne groteske lezing over die Van Ostaijen te beurt is gevallen, met name in het invloedrijke *Homeopathy of the Absurd* van E.M. Beekman (1970). Beekman leest de grotesken van Van Ostaijen in het licht van Wolfgang Kayser als de neerslagen van een absurd en onverschillig universum. De bekende wereld wordt onderuit gehaald, gratis taalspel breekt elke logica en conventie af, wat overblijft is absurde vervreemding. “Generally speaking, the grotesque universe in fiction is ruthless and dictatorial, and gives neither quarter nor solace. In many cases one may speak of a hermetic universe of unconditional folly. Man’s natural *horror vacui* is not relieved.” (1970: 5) Het groteske spel is op verschillende vlakken lachwekkend, erkent Beekman, (1970: 100–108) Van Ostaijen had immers een *facultas ludendi* en hanteerde taal en stijl humoristisch, maar “[i]f we laugh in these tales, we are not relieved. [...] It is reflective humour; seriousness is being assaulted and played with. [...] But one must insist on the paradox that, in most cases, the humor is not funny.” Want, en zo komen we uiteindelijk weer uit bij de apocalyptische Boon uit, “the net result is a constriction, a foreboding, **a presentiment of disaster**”. (1970: 102 [eigen nadruk]) De groteske lach van Van Ostaijen haalt de bekende wereld onderuit en opent de afgrond van de nakende betekenisloosheid. De apocalyps laat geen komische lach toe.

Zo leidt de opwaardering van het groteske bij Boon in de traditie van Van Ostaijen dus tot het beeld van Boon als nihilist, grimmige Nietzscheaan en als grijnzende eschatoloog. De apocalyptische Boon, de angstige seismograaf, staat – ondanks allerlei fundamentele correcties – in het verlengde van die moderne groteske. Die groteske is au fond ernstig in haar spel, ze heet een antitraditie te zijn omdat ze een uitgesponnen transgressie pleegt op de klassieke taxonomieën van de 19de-eeuwse bourgeoiswereld. Ze schrijft de verduistering van die wereld en luidt het einde ervan in.

Dit is de erfenis voor wie in de neerlandistiek over het groteske schrijft. Daarom maakte ik deze literatuurhistorische degressie.

Maar hoe leest Boon zelf Van Ostaijens groteske wereld? Niet als een absurd en angstaanjagend vervreemd universum. Hij leest een speelse, clowneske parodie. Ik citeer Boon wat uitgebreider omdat in zijn kritiek tegenover Van Ostaijen de vereisten doorschemeren die hij aan zijn eigen proza stelt:

En ook dit weten we: wie alles vaarwel zegt, mag de spot drijven met wat hem nu achter de rug ligt. Van Ostaijen mocht de draak steken met wat ten onzent steeds een ‘verhaal’ – een roman – werd genoemd. Bewust heeft hij elke gewone vorm de nek omgewrongen. Doch ook de clown die na de voorstelling van de acrobaat een parodie hiervan komt geven, moet bewijzen

een en ander van acrobatie af te weten. Op een gekke manier over het hooggespannen koord lopend, en daar worstelend met zijn afzakkende broek, bewijst hij dat 'koordlopen' een trukje is dat ook hij wel onder de knie heeft. In deze parodie van een verhaal, mocht de auteur wat meer de nadruk gelegd hebben, dat ook hij – en zelfs beter – verhalen te schrijven wist. (1999: 292 (geschreven op 1 december 1953))

Boon bekritiseert Van Ostaijen niet omdat hij de absurditeit te ver zou drijven, maar omdat hij zondigt tegen het metier van de verhalenverteller, een metier dat Boon intussen onder de knie heeft. Van Ostaijen speelt te tomeloos. Dat verzwakt zijn clowneske voorstelling. Door het al te hyperbole mist de satirische dolk effect ("de ongelooflijke hebzucht en huichelarij der menschen wordt u daar zoo stinkend onder den neus gewreven", (1999: 52) schreef Boon in zijn eerste bijdrage acht jaar eerder). Boon wilde Van Ostaijen wat minder formeel afwijkend en degressief opdat hij inhoudelijk efficiënter zou zijn. Hij moest minder spelen, en meer vertellen, minder "vaudeville" (1999: 291) met taal opvoeren, en meer verhaal en roman brengen. "[D]e schrijver [...] gooide de bestaande romanvorm overboord, maar ontdekte pas achteraf hoe hij nu inderdaad met lege handen stond." (1999: 293) Het groteske bedrijft niet het spel om het spel, een absurd spel met het nihil, het gaat over de wereld, over inhoud, over ideeën, het gaat erom een dolk "in het hart van de lezer te planten". (1999: 291) In dat kritische spel slaagt de parodistische en groteske romanschrijver alleen als hij een grootmeester in zijn vak is.

In zijn dubbelroman heeft Boon dat meesterschap gedemonstreerd. De roman is geen groteske als genre, op de manier waarop bij voorbeeld *Vaarwel krokodil* een groteske is. Het formele en talige spel is veel gematigder; de associatieve drift en de scabreuze gekte zijn lang niet de regel. Ondanks het verregaande formele experiment is de dubbelroman in al zijn facetten een roman gebleven volgens het metier van het vertellen. Maar als roman daagt *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* de weldenkende geproportioneerde uit. Zijn groteske wan-stijl speelt de overdaad en disharmonie uit tegenover mimeze en decorum en probeert het 'ontrationaliseerde' exces van de ervaring te verbeelden. En daarmee lees ik het groteske van de dubbelroman al volgens de termen die ik in hoofdstuk 3 uittekende.

Een stijlanalyse is hier niet aan de orde (de groteske tekst/stijl analyseer ik bij *Midnight's Children*). Hier wil ik achterhalen wat Boon aan *ideeën* wil overbrengen, met welke *dolk* hij de lezer in hart wil treffen – net daarover houdt hij zich bij Van Ostaijen op de oppervlakte.

Het groteske is Boons belangrijkste wapen in zijn cultuurkritiek. Doorgedreven rationalisme is bij Boon ook in mijn lezing de oorzaak van de existentiële angst. In die zin volg ik Humbeecks 'parabel' over de stoommachine bij Boon. In Boons nietzscheaanse cultuurkritiek is dat rationalisme de bron van het nihilisme. Het technologische vooruitgangsstreven (Humbeecks metafoor van de trein (1989) maar in de dubbelroman ook elektriciteit, glas en staal en vooral de atoombomb) voert dat nihilisme ten top. Het groteske neemt dat nihilisme onder vuur.

Boon staat ontegensprekelijk met één been in de traditie van het moderne groteske. Ook hij moet afrekenen met het absurdisme dat in de naoorlogse lucht hangt. Hij worstelt met de vraag of dat vernietigende rationalisme wel door *iets* kan vervangen worden. Of tegen de destructie en de chaos meer kan ingebracht worden dan onmacht en moedeloosheid. Hij peilt naar hoe de angstige en gewelddadig vervreemde wereld kan worden verbeeld. En welke menselijkheid en betekenis er dan nog overblijft.

Maar met een ander been, en dit is de alternatieve lezing die ik voorstel, staat Boon in een heel andere groteske traditie. Hij neemt het tomeloze rationalisme van de moderne wereld niet onder vuur met nog meer ratio, maar bekampt het met het komische. Tegen de geslotenheid zet Boon een lachende ambivalentie in, zelfs in de meest duistere passages, wil ik verderop aantonen. Van de horror van vervreemding en apocalyps blijft na die lach niets overeind. Die ambivalente groteske is een lichamelijke groteske, de groteske van de aberratie, ze is losbandig en contradictoir, irrationeel en incongruent. De dubbelroman mag dan al een ideeënroman bevatten, Boon is geen filosoof. Hij is een realistisch-surrealistisch-grotesk-parodistisch schrijver die met verhalen ontregelt en bekampt, die ontmaskert.

Dat zijn averechtse groteske ordening aanstuurt op de lach, is wezenlijk voor wat ze met de angst en het rationalisme uithaalt: het lachwekkende miskent speels de regels van de logica, het teert op de frustratie van de gangbare rede. Wie lacht, geeft aan dat hij die onverwachte en onmogelijk geachte – want dubbelzinnige, tegenstrijdige en incongruente – verbanden erkent en aanvaardt. (Freud, 1988, Koestler, 1963, Fourastié, 1984, Morreall, 1987) In de lach is de ervaring van de werkelijkheid directer, zonder de vervormende concepties. (Santayana, 1964) Deze lach geeft ook nihilisme, de leegte van het doorgevoerde rationalisme, geen kans. Want de lach veegt de noodzaak van tafel die het fundament is van universum. (Gutwirth, 1993) In die lach wordt het einde wel degelijk ervaren, het doodlopen, het sluiten van betekenis, maar *the comic turn* ontdoet dat tragische einde van zijn noodzakelijkheid, en in een moment van luciditeit ('dans le moment où on est pris par le rire') vindt een transformatie plaats.

Het groteske lachen is dus lang niet alleen een kwestie van balorig *rabaissement*. Boon botst bovendien op verschillende vlakken met Bakhtins Rabelais-groteske, hij staat zeer sceptisch tegenover de regeneratieve kracht van het volk als dam tegen het nihilisme.⁵⁶ Maar het jargon van Bakhtin, waarbij de groteske lach het abstracte terugvoert naar het concrete en lichamelijke, het voltooide naar het permanente in-de-maak-zijnde, het voltooid verledene naar het actuele, het algemene naar het specifieke, is waar ook Boon met zijn groteske schrijven naar streeft.

3•Wie de conventie afpelt

De schrijver die het verhevene en schone opzij schuift, wordt overspoeld door het leven dat aan alle categorieën (moreel, esthetisch, ethisch, ...) ontsnapt.

Het is geen dankbare taak om de conventionele vorm af te pellen waarin de wereld zich aandient en een andere, meer waarachtige werkelijkheid te laten zien. Boontje mag van zichzelf denken dat hij “als schrijver het spel van het leven tracht te omvatten, te doorgronden en te winnen”, (K, 55) maar de verwijten van nihilisme zijn niet van de lucht. Is *De Kapellekensbaan* niet het “boek der Negatie van de bestaande dingen”, (K, 109) vraagt Johan Janssens zich af, bevolken Boontje en zijn co-personages daarmee niet Reinaerts “republiek [...] van de negatie der bestaande dingen”? (K, 62) Want de waarachtige schrijver beschrijft niet “Het schone en verhevene” (K, 81) “omdat de realiteit nooit eens dát is wat de boeken en de godsdiensten en de partijen en de reclamen ons willen wijsmaken”, en evenmin beschrijft hij uit een mensenleven de dingen “die wat boven de andere uitsteken”, “want het zijn veel meer de duizend en 1 doodgewone gevallen die de duizend en 1 gewone levens kenmerken”. (K, 112) Daarom is de chaos niet te bestrijden, (K, 319) al neemt Boontje dan een nieuwe pen en neemt hij zich voor “schoon-schip” te maken, want “al wat men u mededeelt zijn geruchten en veronderstellingen die, midden in de bestaande chaos, een nieuwe chaos oprichten van dingen die maar half geweten zijn, en die nooit tot definitieve Feiten kunnen worden herleid”. (K, 320–321) De schrijver blijft dus over met het ongeordende, het ontelbare en het oninventariseerbare, met “al wat lelijk en gemeen, slecht doortrapt en vuil is”, (K, 82) hij misprijst samen met Johan Janssens “de schone schijn der dingen” en beziet “de dingen nuchter gelijk ze zijn”. (K, 39)

Hoe zijn de dingen dan? Bij voorbeeld wanneer het vastenavond is bij het volk aan de eerste vuile huizen van Ter-Muren, en Tippetotje meevierde “om james

ensor nog eens te zien". (K, 118) "Ze liepen daar verkleed, en amuseerden zich geweldig met smerige liedjes te zingen, prijskamp om ter smerigst, en al de vrouwen moesten hun broek uitspelen gelijk ze er van het lachen in gepist hadden, en dan hebben ze een prijskamp ingericht voor wie er onder de mannen het grootste ding had." (K, 118) Tippetotje, uitgerekend zij, walgt ervan, moet er letterlijk van kotsen, en besluit dat dit volk, "het domste en eerlijkste en beste van de maatschappij, eveneens door de kanker is aangevreten". (K, 118) Of de dingen zijn zoals in de hoge wereld, waar een dame zomaar in de verse mortel van schaliedekkers wordt gegooid, schaliedekkers die ook wel "eens beestig doen, als we met vastenavond wat bedronken zijn", maar nu geschandaliseerd zijn, want "haar kleed en haar ondergoed en haar kousen en schoenen, het was al naar de knoppen... o, en wat voor fijn en kostbaar Dingen moest het geweest zijn, [...] en terwijl de dame, een beetje bedronken, het midden in de mortel stond uit te schateren: [...]". (K, 132 [nadruk Boon])

De dingen zijn dus schandaleus en scabreus ("Het tabaksfabriekje" (278–279)), met hoerderijen van arme mensen en van rijke mensen, vrouwen die "in hun gat een duivel" hebben zitten en mannen die "een paardeding" hebben ("Het paardeding... of een vergeten thema" (K, 211–212)) of ze zijn toevallig-noodlottig en komisch-banaal ("Help u zelf zo helpe u god", (K, 307–308)), ze zijn diepzinnig-banaal ("uit de zoute zee komt zoete vis/en uit een zoet meisje zoute pis" (K, 165)) of banaal-noodlottig ("Over ziekte en dood" (K, 303–305)),⁵⁷ ze zijn wreed-doodgezwegen ("Hetzelfde vergeten thema... maar omgekeerd evenredig" (K, 212–213)),⁵⁸ of ze zijn wreed-banaal en morbide ("Reportages-reportages" (K, 226–227)).⁵⁹ Of de dingen zijn gewoon komisch-nonsensicaal ("Klotensoep" (K, 270)). Enzovoort.

Wie de conventionele voorstelling van de wereld heeft afgepeld, vindt dus een menippeaanse opeenstapeling van toevalligheden, ongerijmdheden, buitensporigheden, excentriciteiten, ongebreidelde passies, wrede heden, schandaalscènes en vulgariteiten die in de Ondinerroman en in de Reinaertroman dan nog eens profaniserend verbonden worden met religieuze mystiek en symboliek. Wat onder de oppervlakte schuilt voldoet niet aan de burgerlijke of klassieke esthetiek, het is niet fraai, esthetisch, geproportioneerd, matig of compleet, evenmin is het causaal, consequent, noodzakelijk, psychologisch of narratologisch plausibel. Het gaat alle normen te buiten, zowel die van gedrag, moraal, etiquette als vertelling, en het deinst niet terug voor de laagste driften, het vuil van de dood

⁵⁶ Integendeel, dat naamloze volk waarvan we in talloze verhaaltjes kleine individuen krijgen uitgelicht, en dat bij Bakhtin de angst versmoort in een primaire vloed van communale levenslust, boezemt Boontje en zijn vrienden juist angst in. Boons afkeer voor de blinde kudde is op dat vlak meer nietzscheaans dan bakhtiniaans. Het leven is cyclisch, maar het valt te betwijfelen of dat een gunst is. Het volk is in zijn kleinheid, afgunstigheid, kortzichtigheid en eigenbelang gedoemd om zichzelf eeuwig te herhalen.

en de lust. Het laagste ontmoet het hoogste, het heidense vervloeit met het religieuze. Boontje voelt zich niet de actieve verzamelaar van dat kabinet vol excessen, hij wordt erdoor overspoeld, “[...] want gij zijt tenslotte het vat... en ook dat is niet juist, gij zijt tenslotte een verdere **riool**, en deze ‘Kappellekensbaan’ is **het vat waarin alle dingen samenkomen** die op een eeuwig zwijgen werden verteld”. (K, 213 [eigen nadruk])

Heeft dat alles “een doel en een betekenis”? Boontje laat velen aan het woord over “Het nut der kunst” (K, 189) en het doel van het schrijven, maar zijn vrouw die al breiend ook verhaaltjes verteld heeft, spreekt waarschijnlijk het meest voor de opzet van de roman: “zeg, ik kan u wel verhaaltjes vertellen, maar peinst ge dat ik een predikheer ben?” (K, 308) In *De Kappellekensbaan* komen onrecht, lijden, ziekte, misbruik, ... aan bod, maar de roman bestrijdt elk idee van een ‘stichtend doel’. Misschien is het doel van het schrijven niets anders dan het onanistische genot van het schrijven en het scheppen, “als ik de pen zie struikelen in haar haast om de woorden achterna te rennen”, “want een doel kan ook een bloot gat zijn”. (K, 167) Maar ook voor Boontje is dat natuurlijk niet genoeg. Het schrijven, dat machteloos staat tegenover de barbaren en betekenisloos is in het aanschijn van het echte lijden zoals van zijn zuster Jeanneke,⁶⁰ moet slagen in één grote opdracht: het moet “de gang van de wereld” (K, 166) kunnen volgen.

Dat is de status van die catalogus van groteskerieën, lotgevallen en buiten-sporigheden. Samen vormen ze het knipselboek, de montage, het fotoboek van de hedendaagse wereld. De schrijver is niet zomaar een “seismograaf”, (K, 145) hij is de “riool” die de ware gedaante te zien krijgt van wat conventioneel verborgen gehouden wordt in de psychologische, politieke en maatschappelijke schijnwereld. Daarom is hij een grotesk schrijver.

⁵⁷ De zenuwdokter die niet op tijd was, en waarover een van de zenuwzieken zei “als de dokter nog lang wegblijft verhang ik mij” en een andere zenuwzieke zei “misschien is de dokter op een boom gereden” (K, 303) is inderdaad in de vaart gereden, “ze zijn dood en verdronken, de auto de dokter en de 2 auto-stoppende vrouwen. En van dokter en klinieken gesproken, [...]”. (K, 304) En daartussen komt de tragische authenticiteit van “uw moeder” die in het ziekenhuis waar Jeanneke is gestorven riep tegen “de verpleegsters en de zusters en de verchroomde apparaten: moordenaars. Moordenaars, riep ze, en ze viel en ik moest haar oprapen.” (K, 303–304) Zijn het allemaal slechts vrijblijvende fragmenten van verhalen?

⁵⁸ Over Ernestine die getrouwd is “met een lange magere ziekelijke azijnzeiker van een encyclicker” (K, 213) “die drie keer per dag op haar kruipt” en haar “kapotstampt” en geen slag uitvoert, en over een pastoor die wat schaamhaar vraagt aan een jong meisje, en over Justine die naast Ernestine woont die haar rokken opheft met “de haren van haar teloor bloot... twaren rosse, juist zoals op haar hoofd”. (K, 214)

4•Nihilistische reizen

Wie is nu de échte nihilist?

De afbrekende schrijver of de mimetische landschapschilder?

Maakt dat groteske schrijven van Boon een nihilist? Politiek gezien ongetwijfeld wel. Zoals het werk van Johan Janssens kan Boontjes werk vanuit communistische hoek verweten worden dat het “te weinig... te veel... enfin, niet genoeg handelde over de arbeiders die aan de poort van tfabriek zieltogend neerstorten”. (K, 237) Er worden verschillende reizen ondernomen tussen het realisme en het nihilisme en weer terug (bij voorbeeld K, 106-107, K, 137-138 en K, 249-250), tussen “realistisch nihilisme” en “nihilistisch realisme”. Maar wat is nihilisme en wat is realisme? De vaststelling dat de sociale arbeidersstaat de arbeider hulpelozer maakt dan ooit, of dat de sociale partij niet de partij der eerlijken is en de eerlijken als een kliekje zou buiten gooien? Johan Janssens wil wel dat er meer “over het Schone volk wordt gesproken in ons boek”, maar hij is er niet uit “of ik nu de mensen in het algemeen haat dan wel liefheb, of ik een boek schrijf om hen te helpen dan wel om hen te smaden: en ik weet het antwoord vooralsnog nog altijd niet: maar ik heb toch ontdekt dat, alhoewel ik mij lastig maak op mensen die niet het nut inzien van zich te verenigen, ik toch mijn buik vol heb van mensen die verenigd zijn.” (K, 137)

Dat gebrek aan overtuiging werkt ongetwijfeld mee een gevoel van moedeloosheid in de hand waarvan al vroeg in *De Kapellekensbaan* sprake is. Met de chaos kruipt ook de “moedeloosheid van deze tijd” uit de “brosselschuif” van de schrijver. (K, 147) De onconventionele, chaotische en groteske schrijftuur, die niet geëngageerd kan zijn, is niet alleen politiek nihilistisch en moedeloos, maar ook poëticaal nihilistisch en moedeloos. De Kantieke Schoolmeester verwoordt hoe de traditionele verwachtingen worden geschokt: “De **warboel** er van verschrikt me, en de **wanorde** er van overrompelt me, en de **verwarring** er van maakt me zenuwachtig.” (K, 147 [eigen nadruk]) De moedeloosheid is dus inhoudelijk en vormelijk. Het gebrek aan overtuiging en orde is te wijten aan twijfel, en “Uw twijfel en Uw moedeloosheid” is een “algemeen geval en een algemeen pro-

⁵⁹ Johan Janssens moet reportages verkopen, zijn vrouw suggereert een reportage te maken over wat met afgezette armen en benen gebeurt, en over gedissecteerde schedels en geraamtes. “En verder vernam ik dat men slechts totale lijken begraaft... en verder vernam ik dat men, om de schedels te ontvlezen, die schedels vol bonen stopt en er water in giet, zodat de bonen beginnen zwellen en de naden openbreken...” (K, 227)

⁶⁰ “Ik schrijf, maar ik weet dat het woorden zijn die over de dingen heen praten, ik schrijf, maar ik weet dat het geen nut heeft en geen doel en geen zin.” (K, 304)

bleem van onze tijd”, meldt de geleerde professor Spothuyzen. (K, 147) Dat is het Hamletthema.

Maar de onmachtig-chaotisch-twijfelend-nihilistische schrijver is slechts één versie. Boontje draait al in *De Kapellekensbaan*, maar vooral in *Zomer te Ter-Muren*, quasi ongemerkt de draagwijdte en betekenis van zijn ‘nihilisme’ om en maakt melding van een “Nihilisme dat er geen is”. (Z, 72–73) De Kantieke Schoolmeester, de dogmaticus die de roman nihilistisch vond omdat hij een warboel is, ontmoet aan een slingerend pad de laatste landschapschilder, ook al een traditionalist die “nog steeds een beekje en een boompje op het doek brengt”. (Z, 72) De landschapschilder verwijt de schoolmeester “destructieve arbeid: ge kunt er slechts in afbreken zonder ooit wat op te bouwen, ge kunt er slechts ontkennen maar weet geen nieuw geloof in de plaats te brengen.” (Z, 72) De Schoolmeester, die bezwaarlijk kan beweren dat Boontje wel een nieuw geloof zou verkondigen in de zich heropbouwende maatschappij, loopt in de val en antwoordt met “een sofisme”: “Zelfs al brengen wij niets in de plaats, dan brengen wij toch het Niets in de plaats van het gladverkeerde.” (Z, 72) De landschapschilder trapt “stil en bescheiden” de bal in het doel: “als gij alleen het Niets in de plaats komt brengen, dan zijt gij Nihilisten! Oei.” (Z, 72) De Schoolmeester verdedigt zich met wat in *Zomer te Ter-Muren* uitgroeit tot het adagium van Boontje en zijn naar hun reservaat vluchtende vrienden:

ge kunt midden in het oerwoud bomen planten, [...] en zo kunt ge ook steeds krachtiger motoren bouwen voor onze naar de afgrond rennende maatschappij, en dat schijnt dan allemaal opbouwend werk te zijn maar het is niet waar. [...] [O]pbouwende arbeid zou hier betekenen: in het oerwoud bomen weghakken, de motoren stilleggen waarmee onze maatschappij naar de afgrond rent. Op die manier bekeken is ons nihilisme geen nihilisme, maar een constructief met de grond gelijkmaken. (Z, 72–73)

De Kantieke Schoolmeester verkondigt de ambiguïteit van de groteske onderneming die de roman is: afbreken en opbouwen, of “ook de afbreker bouwt op”, zoals Boons rubriek in het weekblad *Parool* heette met prozastukken die hij in *De Kapellekensbaan* integreerde. Niet de groteske afbreker die de scènes optekent uit de riool van de maatschappij is nihilistisch, maar die maatschappij zelf. Plots krijgen “warboel”, “wanorde” en “verwarring” een heel andere betekenis. Vanuit het standpunt van de gevestigde maatschappij zijn zij negatief en nihilistisch, maar voor wie inzielt dat die maatschappij onder de schijn van orde, ratio en vooruitgang naar de afgrond rent, brengen ze uitzicht op redding. Het is heerlijke ironie dat juist de Kantieke Schoolmeester, die er “verschrikt”, “overrompeld” en “zenuwachtig” van werd⁶¹ en die zijn nihilisme tegenspreekt met verhaaltjes over hoop in de rationalistische mens,⁶² deze missie moet verwoorden.

5 • Onder de doem van Kafka en Delvaux

Techniek en wetenschap desoriënteren het bestaan en doen de schrijvers en schilders (ijl)dromen over artificiële landschappen waar het surrealisme trekken van horror krijgt.

In *Zomer te Ter-Muren*, waar de hemel de hel kan zijn, de zotten de visionairs, de chaos de orde, de vooruitgang het naderende eind en het naderend eind weer een nieuw begin, wordt niet alleen het nihilisme, maar ook het groteske in zijn tegendeel gezet. Een ander soort groteske wereld doet zijn intrede, een koude en kille wereld waar het leven uit is verdreven en waarin alleen nog ruïnes overeind staan, een voorafspiegeling van wat zal overblijven na de zelfvernietiging van de mens, zoals bij “Joke tussen de puinen”, een surrealistisch schilderij van Johan Janssens.⁶³ “Ik ben vertrokken van Delvaux, het is te zeggen van zijn kleuren en zijn manier van voorstellen, maar wat ik zeggen moest is iets heel anders. [...] ge ziet slechts een paar puinen in de vlakte: de stad, de dingen die door mensenhanden werden gemaakt: zij zijn zopas in atomen gesplitst geweest: de lucht ziet spookachtig rood, de stad is weg, de baan waarover de mensheid is gegaan is leeg.” (Z, 92)

Zulke schilderkunst, waarbij schilders hun toevlucht nemen tot kille abstractie en spookachtig surrealisme, zoals bij Delvaux, is een symptoom van lafheid die voortspuit uit angst, vindt Tippetotje, die met haar baron naar een tentoonstelling van moderne schilderkunst is gaan kijken. (Z, 61–62) Misschien zijn die kunstenaars profetisch, vreest ze. “Ik vraag me af of zij in hun angst geen vaag voorgevoelen hebben van een land dat komen moet: koud en kil en eenzaam, en alleen bevolkt door De vrouw... het landschap van een wereld die in atomen werd gesplitst, en waarin alleen nog ieverans een stuk zuil, een brok beton is blijven staan, een eind spoorbaan dat door de wind opnieuw werd blootgelegd, nadat het vele jaren bedolven was geweest onder zand en onkruid...” (Z, 62) De abstracte schilderkunst bevestigt in elk geval Tippetotjes “Angst”, (K, 199) haar apocalyptische visioenen tijdens een onweer “van verschrikking en van dood”, van puinhopen, geraamten, absolute stilte, “alleen het onkruid zal groeien, zo hoog, en [...] alleen de ondiepen zullen voortwoekeren, zo wriemelend”. (K, 199 [nadruk Boon]) Zelf wil ze in het heerlijke en luxueuze atelier dat haar baron voor haar liet inrichten ratten schilderen die in de ruïne van een kapot huis wonen. (Z, 198–199)⁶⁴

Wanneer hij haar rattenbrief krijgt, doet Boontje in een antwoordbrief aan Tippetotje een belangrijke bekentenis: “wat de techniek betreft sta ik de laatste

tijd onder de doem van kafka.” (Z, 200) Hij beschrijft het kafkaïaanse universum van een schijnbaar normale wereld die vervreemd is, waar het noodlot en het onafwendbare de administratieve routines domineren, waar een brief en een klop op de deur de voorbodes zijn “van de ruiters van de apocalyps”. (Z, 200) Dan is er plots een gebaar van “wilde woede” wegens een vergeten komma, vallende schrijfpennen “knetteren gelijk het vuur van een machinegeweer”, het gezicht van de directeur staat “verwongen en scheef”, “want deze directeur K., deze achtbare heer die een vertrouwenspost bekleedt, het is ... een waanzinnige!” (Z, 200) Die beschrijving is “bittere werkelijkheid”, voegt Boontje er nog aan toe, “gij schildert ratten die wonen waar eens mensen leefden... ik beschrijf mensen die nog steeds leven waar de ratten reeds meester zijn geworden”. (Z, 201)

Ook de Kantieke Schoolmeester wordt geconfronteerd met dergelijke scènes van nakende algehele waanzin. In zijn tuin, waar hij “een stuk van een aards paradijs” ging maken, blijken in de lente alle bomen op de verkeerde plaats te staan, pruimelaars waar appelaars horen, wilgen waar populieren bedoeld waren. “[A] là, het is hier precies een karnaval, waarin al de bomen verkleed staan in andere bomen... het is hier precies de hof van een zothuis, waarin al de bomen en struiken beweren dat zij andere bomen en struiken zijn.” (Z, 203) De hovenier die de natuur zo van streek maakt, is niet alleen hovenier, maar werkt ook aan plannen “voor een vliegende schijf, voor een vliegende bom, voor een ontplofende raket... ik zie dat het berekeningen zijn voor het splitsen van atomen, voor het vervaardigen van een a-bom”. (Z, 203)

In deze passages van *Zomer te Ter-Muren* groeit een quasi fantastische droomwereld van gewelddadige vervreemding. Boon schrijft zich in de kafkaïaanse groteske in, die Kayser typeert als “kalte Grotesken”. (1960: 107) Het individu is niet meer thuis in zijn wereld, het demonische en onmenselijke doemt op. “Die Fremdheit stammt bei Kafka nicht aus dem Ich, sondern aus dem Wesen der Welt und der fehlenden Abstimmung zwischen beiden.” (1960: 106) Alle begrip is zoek, “[d]ie andringende Welt ist undurchschaubar und fremdartig”. (1960: 106)

61 Zie het citaat hierboven “De warboel er van verschrikt me, en de wanorde er van overrompelt me, en de verwarring er van maakt me zenuwachtig.” (K, 147)

62 “Ik stel mijn hoop en mijn vertrouwen in het jongetje dat het geloof wist te toetsen aan de realiteit”, (Z, 73) meldt de Schoolmeester, hoewel zijn mensbeeld daarmee niet optimistischer wordt: “die kinderen zullen met hun beide voeten op de grond staan en de mens bekijken gelijk hij is: een wezen dat liefde en rechtvaardigheid predikt om beter zijn slag te kunnen slaan, om vlugger onmetelijk rijk te worden, om gemakkelijker heerser over de wereld te worden...” (Z, 73)

63 Boon schilderde ook een *Joke tussen de puinen* (1949), een droomachtig landschap met een naakte jongensfiguur op een rechte weg tussen enkele overgebleven resten van muren, en op de voorgrond een gefragmenteerd standbeeld van een naakte vrouw, waarvan alleen de benen nog overeind staan. De jongen draagt een onworteld boompje in de hand. Johan Janssens beschrijft dat schilderij. (Z, 92)

De vreemdheid is bij Boon niet gegeven, in *Zomer te Ter-Muren* wordt ze gemaakt. Het is de mens zelf die zichzelf en zijn wereld door middel van techniek en wetenschap onherkenbaar transformeert en zichzelf daarmee veroordeelt om rond te dolen in een vreemdheid van zijn eigen creatie. De wetenschap heeft godsdienst verdrongen, “de geleerden zijn de moderne hogepriesters geworden, voor wier almacht wij moeten zwijgen”. (Z, 80) “De mens zal opnieuw de slavernij ingaan, gelovend dat hij op de wereld is gekomen om de wetenschappen te dienen en te loven.” (Z, 81)

Het wordt een desoriënterende en doodse wereld. Siekegheest de Student krijgt voor zijn maagpijn insputingen met vrouwelijke hormonen, hij droomt dat hij vrouw is en dat zijn borsten pijn doen, de dokter bekend: “moest ik u daar te veel van insputen, dat de borstklieren terug melk zouden beginnen afscheiden, dat is mogelijk.” (Z, 40) In de stad waar Johan Janssens ‘s morgens om 7 uur toekomt gillen “de fabriekssirenen [...] over de lange rijen van vuile arbeidershuizen”. (Z, 416) “En gij, tolfpoets, die de lente ziet naderen rond ons reservaat, kunt u zoiets stoms en dodend niet voorstellen – ge kunt u die lijken van straten niet voorstellen, die men gelijk op een begraafplaats naast elkander in ontelbare lange rijen heeft neergelegd.” (Z, 416) Alle leven is uit zo’n moderne stad in functie van de industrie en technologie geweest. De straten heten er “de sparre- en de zilverberkstraat. Geen tak, geen blad, geen bloem is daar te zien”. (Z, 416)

In zo’n stad gedijt alleen de machinemens goed, “met een natuur die wonderwel in harmonie is met de natuur der machines en die dat zelf aanvoelt”. (K, 196) Die machinemens is “de komende mens” die “meester is van de situatie [...]... het wezen dat met een horloge in de hand onze dromen afmeten wil, ons in gevangenissen gaat opsluiten, ons gaat vertrappen gelijk men een insect vertrappt”. (Z, 433) Kramiek is het prototype van die komende mens (“stompzinnige, snelle en secure barbaren”), en Boontje trekt er in het hoofdstukje “De roman der toekomst” alle registers voor open: hij revolteert tegen een roman die optimistisch vooruitkijkt naar die komende mens, “het beeld van een komende wereld, van de komende maatschappij, gezien in het licht van de wetenschap, de nieuwe

⁶⁴ Het plastisch beschreven rattenschilderij steekt ook Andreus Mottebol (Z, 207–208) en Meester Oedenmaeckers (Z, 209–210) aan tot apocalyptische angsten en dromen over “de mens die zichzelf aan het vernietigen is”, en de ratten die alleenheersers zullen worden “met hun blinkende kraaloogjes en hun schurftig vel, met hun vieselijke haren en hun kale staart, op de troon waar nu in purper geklede kardinalen en pausen zitten, op de troon waar nu goudgekroonde koningen en machtswellustelingen zitten, ... in de wiegen waarin nu onze kinderen slapen, [...]”. (Z, 207) In deze horrorachtige omgekeerde wereld lopen benden kinderen als zwermen spreuwen tussen het puin, “gelijk ongedierte”, “gelijk sluwe ratten, met hun kraaloogjes en hun vieselijke haarloze staart”. (Z, 208) Het duister grijpt de macht, het zwart vervangt het paars, het letterlijk lage kruipt uit de riolen en krochten en neemt het hoge in, het menselijke wordt het dierlijke en het dierlijke wordt het ondieerlijke, het afschuwwekkende en het angstaanjagende. Is dat onze demonisch groteske wereld die moet komen? Het is “Ergens in Europa”, maar het is geen werkelijkheid, Mottebol heeft “toevallig iets in een film gezien” dat “zo wreedschoon was”. (Z, 207)

ontdekkingen, de vooruitgang, de techniek, de reclame, en het kweken van kinderen in bokaal". (Z, 434)⁶⁵ Tegenover "dit domme, wetenschappelijke en fascistische wezen" zijn Boontje en de zijnen, de romanciers van de oude slag, slechts "dwaze dichters en dromers, beklagenswaardige denkers en filosofen: de overtolligen en de schadelijken". (Z, 434) De vervreemding is compleet. Zelfs in het reservaat van de idyllische natuur kunnen de schrijvers/dichters/ dromers zich niet meer thuis voelen.

Deze vervreemde angstwekkende groteske vervult dezelfde functie als de lichamelijke groteske, maar met schijnbaar tegengestelde middelen. Ook zij demonstreert wat in de klassieke, redelijke vertelling verborgen blijft. Ze overschrijdt de grenzen van het realisme niet door naturalistisch het lage, toevallige, buitensporige, nonsensicale of schijnbaar banale op te zoeken, maar door te flirten met het fantastische, het surrealistische, het visionaire en de horror. Ook dit is een erg plastische en filmische blik, die ingevuld wordt met veel referenties aan de schilderkunst – maar van de surrealistisch/groteske traditie zijn alleen de verstilde artificiële landschappen van Delvaux overgebleven. Deze landschappen stellen de dystopia voor waar de natuurlijke flux vernietigd is en vervangen is door staal en glas, waar het leven gemechaniseerd is of verdierlijkt is, waar zachtaardige want twijfelende kunstenaars en schrijvers uit verdreven worden.

Deze dystopia is een waarschuwing. Met hyperbolische en zelfs hysterische beelden stapt ze in de Nietzscheaanse cultuurkritiek op het socratische rationalisme. Zoals voor Nietzsche is de wetenschap voor Boon het nieuwe kled voor het geloof, het streeft dezelfde dominantie na, dezelfde verknechtende en dodende eenzijdige waarheid. Bij Nietzsche gaat het om de nihilistische en vermaledijde erfenis van Socrates,⁶⁶ bij Boon om de erfenis van het fascisme dat een nieuwe gedaante kreeg in het naoorlogse vooruitgangdenken.

Tegen de ontmenselijking van de technologie probeert Boon de heideggeriaanse remedie om kunst in te zetten. Uit de hoofdstukjes "Kunst contra wetenschap" (K, 316–317) en "Wetenschap contra kunst" (Z, 452–454) blijkt hoe groot de kloof is, en hoe onmachtig en onaangepast voor de strijd de kunst wel is, maar ook, welk uniek voordeel de kunst heeft met haar verbeeldingskracht. De wetenschap kan op haar formulieren koud en onbewogen registreren, maar "hoe ging men dromen opschrijven?", vraagt het beeldhouwertje Oscarke zich af. (Z, 454) De dubbelroman belijdt ondanks alles een groot geloof in de kracht van de tegendraadse roman..

6•Lachen tegen de geest van het zwaarwichtige

De humor van Tolfpoets lijkt weinig zoden aan de dijk te zetten tegen deze moderne dystopia. Maar tegen de dappere onzin van het 'ware nihilisme' is geen zwaarwichtigheid bestand.

Deze fantastische, dystopische groteske lijkt totaliserend en monologiserend, omdat de uitkomst van de evolutie lijkt vast te staan en een remedie niet voorhanden is. Maar dat is ze niet. In het steriele Delvauxachtige tableaux zitten barsten en scheuren waarlangs de ambivalentie binnenkruipt. Het rattenschilderij van Tippetotje, bij voorbeeld, is geen schilderij, het bestaat slechts in haar verbeelding, ze komt niet aan schilderen toe, het canvas in haar luxueuze atelier blijft leeg. In de plaats schrijft ze een verhaal over Jan de Lichte (Z, 213–214) waarin mensen ook ratten genoemd worden maar hun “blinkende kraaloogjes” zijn vervuld van de orgastische lust waarmee een van hen in de boezem van een prachtige vrouw kan kijken en intussen in vervoering ijlt over brandmerken, ontvellen, opknopen en verbranden. (Z, 213–214) De rattenvisioenen van Meester Oedenmaeckers zijn slechts een film. De figuur van Joke tussen het puin is volgens de Kantieke Schoolmeester (die ironisch observeert “jammer alleen, dat ge [johan janssens] niet kunt schilderen”) een figuur van hoop: “dat gebaar van uw joke, die aarzelende stap van uw joke tussen de puinen: het geeft mij almeteens weer moed.” (Z, 93)

65 Het belangrijke thema van de zachtaardige enkelingen die overweldigd worden door de meedogenloze barbaren verdient meer aandacht dan ik het hier kan geven. Boontje en zijn medepersonages zijn bang van de *übermensch*, (K, 199) de Boontjes hebben medelijden en compassie, dat maakt hen zwak tegenover de moderne mens die opnieuw de oertijd herbeleefd, “een drift, in een hettige bezetenheid van het sperma, het zien overwinnen van de sterkste...” (Z, 209) “Niet het verhaal van de eerste holbewoner, die een helpende hand uitstak naar zijn gelijke, vindt weerklank bij de mens van nu, maar wel het verhaal van abel en kain die in de loop der eeuwen elkander steeds opnieuw de schedel verbrijzelden.” (Z, 209) Dat medelijden is geen kwestie van moraal, maar van fysieke constitutie, vermoedt Boontje. Op het eind van *De Kapellekensbaan* stelt hij vast dat hij samen met Johan Janssens en zijn tienjarige zoon Jo behoort “tot het ras dat de wereld in eindeloos mededogen wil omvatten... maar daardoor tot het ras dat zich steeds laat in de doeken draaien en overkafzakken, in de hoek duwen, in het concentratiekamp laat opsluiten, en opzij laat drummen door arrivisten en strebers”. (K, 378) Daar valt niets aan te veranderen. Het zoontje van Johan Janssens zal zijn medelijden nooit afleren. Hij beweent zelfs de mus die hij doodgeschoten heeft, en begraaft ze in de tuin. Het heeft iets pathetisch, “gereed om u steeds in der eeuwen amen te laten uitmoorden door hen die gEen eindeloos medelijden hebben”. (K, 378 [nadruk Boon]) Ondine is het prototype van de nietzscheaanse barbaar, aanhanger van de nieuwe moraal zonder medelijden; Reinaert leert door scha en schande om zo’n barbaar te worden, maar Boontje en Johan Janssens zijn de oude humanisten. Het maakt hen zwak, en belaaft hen bovendien met een ontluisterend mensbeeld: ze spreken hun “eindeloos medelijden” uit met “dat mislukte product, dat de mens is... met dat beetje schimmel, dat de mens is... met dat beetje kanker, lichamelijke en geestelijke kanker, dat de mens is...”. (K, 377)

De desolate en gedenaturaliseerde stad waarin Johan Janssens 's morgens vroeg ronddooit wanneer hij om 5.20 uur de trein moet nemen, en die bij hem het beeld oproept van de "hedendaagse schilderkunst, [...] al die droomlandschappen, die surreële, expressionistische, cubistische en futuristische landschappen van de geest en de droom, waar alleen een **naakte vrouw** ietwat verdwaasd en niet-begrijpend rondwaalt", die vervreemde surrealistische kunststad is niet wat ze lijkt, want "– ik denk daaraan, terwijl ikzelf door die vreemde wereld heenstap, en ik zie dat hun schilderijen leugens zijn: deze vreemde wereld, waarin het koud en stil, nog donker en nog eenzaam is, dat is een wereld **Zonder vrouwen**." (Z, 403 [hoofdletter [Z] Boon, eigen nadruk) De zorgvuldig opgebouwde surrealistische setting klopt dus niet – de absurde wereld in het donker en de schemer, "een vreemde wereld, waarin het zo stil is dat ge de telefoondraden hoort nasuizen van de gesprekken die langs hen heen zijn gegaan – berichten, cijfers, en duizend zinloze gesprekken". (Z, 402) Mannen praten maar zeggen "vreemde woorden die voor mij geen zin hebben", ze houden halt en "staren mij verwonderd aan". (Z, 402–403) De vervreemding spat als een zeepbel uit elkaar als ze getoetst wordt aan de lijfelijke realiteit en de onderzoekende blik van een man met een gezond libido. Ze wordt dan banaal en lachwekkend.

Ook in de ervaring van de angst breekt een lach door. Op zich hoeft dat niets te betekenen, de lach kan deel uitmaken van het probleem. "De karnavalsfiguur", (Z, 331) bij voorbeeld, die Andreus Mottebol aan het schilderen is, heeft "een kartonnen masker voor het gelaat... [...] vreemd en star en onpersoonlijk, gelijk machines een vreemd en star en onpersoonlijk gelaat hebben". Rond zijn mond hangt "een vaag spoor, een flauwe schijn van een glimlach... een glimlach die het vreemde, starre en onpersoonlijke nog verhoogt". (Z, 331) Maar "het grappige van dit schilderij komt nu pas...": hij loopt door een puinlandschap na een bombardement, "vreemd en onwezenlijk". Voor Andreus Mottebol verbeeldt het schilderij de nihilistische staat van de wereld, en ontkent de mens al vervreemd glimlachend dat hij de wereld tot puin gereduceerd heeft. (Z, 332)

Tolfpoets krijgt dat schilderij te zien, maar hij wil onmiddellijk weg. De clown uit *De Kapellekensbaan* die een verstand heeft "dat gespitst staat om spitsvondigheden uit zijn kloten te slaan" (K, 270) heeft in *Zomer te Ter-Muren* een complexere en ambiguere rol gekregen. Hij wordt eerst een Falstaff, een wetende

66 "[D]as, woran die Tragödie starb, der Sokratismus der Moral, die Dialektik, Genügsamkeit und Heiterkeit des theoretischen Menschen – wie? könnte nicht gerade dieser Sokratismus ein Zeichen des Niedergangs, der Ermüdung, Erkrankung, der anarchisch sich lösenden Instinkte sein? [...] Wozu, schlimmer noch, woher – alle Wissenschaft? Wie? Ist Wissenschaftlichkeit vielleicht nur eine Furcht und Ausflucht vor dem Pessimismus? Eine feine Notwehr gegen – die Wahrheit? Und, moralisch geredet, etwas wie Feig- und Falschheit? Unmoralisch geredet, eine Schlaueit? Oh Sokrates, Sokrates, war das vielleicht dein Geheimnis?" (*Die Geburt der Tragödie*, Nietzsche, 1999 1: 12–13)

clown en ziener die ook zijn duistere kanten heeft, en als villabewoner en als belangrijkste auteur van de Jan de Lichte-roman krijgt hij verderop in het boek een prominentere maar normalere rol.

Biedt zijn humor enig heil tegen de angst en absurditeit? De andere personages, de Kantieke Schoolmeester op kop, wijzen zijn humor resoluut van de hand. Het is “een medicijn voor tflericijn”. (K, 330) “Ik geloof dat het juist die humoristische afwijkingen van de geest zijn – die onze triestigheid schijnbaar helpen dragen – die ons steeds verder in de put helpen”, (K, 325) meent de Schoolmeester. Boontje denkt er niet anders over, “want hij lacht en verkoopt grappen en glijdt over de kanten heen, hij vermijdt de diepten en de hoogten en blijft van op de begane grond zijn geestigheden verkopen”. (Z, 13) En zelf vraagt Tolfpoets zonder veel illusies “of ge mij nog nodig hebt om wat oppervlakkige humor en wat lichtzinnige grappigheid in uw boek te mengen”. (Z, 13) Ach, Polpoets/Tolfpoets die vergeet onmiddellijk de beangstigende carnavalsfiguur tussen de ruïnes, besluit de verteller, “en in de situatie vindt hij terug iets grappigs”. (Z, 332)

Zijn humor is dus gebaseerd op blindheid, ze vervalst de werkelijkheid, zijn lach is *mauvaise foi*, een leugen, een magere en onheroïsche troost terwijl de angst verder raast. Tolfpoets die zijn twee gouden tanden blootlacht vlucht, hij doet het tegenovergestelde van het groteske dat wel de strijd aangaat met de tragische wereld. “Ik lach, meneerke brys... want voorlopig is dat het enige middel, om aan de waanzin van deze wereld te ontkomen.” (Z, 365)

Zo banaal is zijn lach nochtans niet. Hij bereidt die veel ingrijpender maar vaak verstilde groteske lach voor. Met zijn taalspelletjes stuurt hij aan op een *shift of vision*, een absurde transformatie. Hij verklaart zichzelf tot surrealist. “[...] [Ik splits de realiteit in 2 [...]],” (K, 311) en die surrealistische ontduubeling baant de weg voor de groteske mutatie. Nihilisme botst in het karakter van Tolfpoets met mutatie. Elk woord is goed voor een verspreking, elk beeld kan binnenste buiten gedraaid worden. De lichtheid en oppervlakkigheid die hij daarmee creëert, vormen een bescheiden tegengewicht voor de al te zware wereld van de Kantieke Schoolmeester en Johan Janssens. Hen parodistisch op de korrel nemend wordt hij een coauteur van de grote roman.⁶⁷ “Op mijn manier ben ik ook een dichter en een schrijver, zegt hij, want ik heb al die moppen en grappen, al die humoristische gezegden en plastische uitdrukkingen zorgvuldig genoteerd... ‘s avonds lees ik die van tijd aan mezelf voor, en dan moet ik dikwijls lachen, vooral als er bij zijn die ik nog niet kende – gelijk de gek die aan zichzelf een brief schreef en niet wist wat er in stond: hij zou dat maar de dag daarna geweten hebben, als de briefdrager kwam.” (K, 357)

Maar het is niet via zulke vrij onschuldige en indirecte wegen dat angst en nihilisme in de dubbelroman worden ondermijnd. Tippetotje, de profeet van de

angst, licht amper enkele bladzijden nadat ze haar apocalyps heeft verkondigd, voluit haar angst weg voor de naar de afgrond rennende maatschappij, “net of wij onder de niagara-falls zouden gaan staan en bezwerend de handen opsteken... en ook is het een aandoenlijke maar simplistische opvatting te peinzen dat het rijk van de mens eindigt met de atoombom – want het is best mogelijk dat mijn eigen angst, waarover ik u sprak, tOch maagpijn is – juist zoals men dacht, dat met het uitvinden van de stoommachine het rijk van de mens ging een onontkoombaar einde nemen... ha, terwijl de geschiedenis van de mens eigenlijk een geschiedenis van gevaarlijke ontdekkingen is geweest...” (K, 218–219 [nadruk Boon]) De mens past zich overal en altijd aan, “zelfs nadat hij is ontploft in atomen en hij zich kunstmatig zal hebben samengesteld”. (K, 219) Wanneer Tippetotje dit optimistisch vertelt is het niet toevallig “eindelijk zomer en schoon weer” (K, 218) terwijl het onweerde en begon te “regenen en regenen en het regent nog” (K, 199) toen ze over haar angst sprak. Zo relatief kan het zijn.

Want als ondergangsfiguur of profeet van de “**ontaarding** van onze beschaving” (K, 130 [eigen nadruk]) die moet kotsen bij de carnavaleske uitspattingen van het ook al door kanker aangetaste volk is Tippetotje niet overtuigend. Het zijn net de aardse dingen die haar fascineren, het seksuele, het prikkelende, schunnige en abnormale, aan de zijde van haar baron die een peperbus is, (Z, 179) een moordeenaar (Z, 406) die zich gek liet verklaren en ook wel een beetje krankzinnig was, zijn fortuin verspeelde en vrouwen verzamelde. Deze Tippetotje, die haar dromen opschrijft, gaat voor het leven, en niet voor het einde.

Zij geeft een van de sterkste beelden aan van het voortleven voorbij het einde. Op het eind van het eerste hoofdstuk van *De Kapellekensbaan*, wanneer Boontje moedeloos kijkt naar de stoet van “de erzats 1 mei der encycliekers” en niet weet of hij nog verder moet schrijven, haalt zij hem over de streep. Ze zag al die jonge meisjes, Jeannines, “in een lichte blouse waarin hun tietten spanden en rhytmisch op en neer dansten... en ik vond het alleen spijtig dat het allemaal spek was voor meneer derenancourt zijn bek... en niet voor de mijne. En juist daarom is het verkeerd van u, te denken dat het niet de moeite loont aan een volgend hoofdstuk te beginnen: laat de tietten der jonge encyclieke meisjes over de eindstreep dansen, en schrijf gerust de titel neer... hoe was het ook weer?... vandaag wat regen en wind, en morgen misschien schoon weer.” (K, 182)

Tippetotje beoefent hier (met de woorden van de parodistische en blasfemische Reinaert) de nietzscheaanse *beaming* van het leven, en haalt de dansende en lachende Zarathustra in herinnering die “der Geist der Schwere” (Nietzsche, 1999: IV: 79) heeft verdreven en wiens gezelschap van “mannen van het hogere” met de aanbidding van de ezel (*Das Eselsfest*) alle religie blasfemisch en finaal hebben geparodieerd. In de dubbelroman levert Boon een voortdurend gevecht met de *Geist der Schwere*, de zwaarte van het sociale schrijven, van het nihilistische

schrijven, van het apocalyptische schrijven, een zwaarte die het schrijven zelf dreigt te verstikken. Maar Boon houdt de les van Zarathustra in herinnering. Het vrolijke programma dat Zarathustra aan zijn verlichte “höhere Menschen” belooft, kon de attitude zijn waarmee Boontje zijn helden door de zwaarwichtige en schijnbaar noodlottige wereld gidst. “[M]ich dünkt, solchen Blumen, wie ihr seid, tun *neue Feste* Not, – ein kleiner tapferer Unsinn, irgendein Gottesdienst und Eselsfest, irgendein alter fröhlicher Zarathustra-Narr, ein Brausewind, der euch die Seelen hell bläst.” (Nietzsche, 1994: 407)

Is die dappere onzin, die blasfemische verlaging van het heilige geloof in god en wetenschap, het vrolijke narrenschap in tekst en taal dan “Het ware nihilisme”? (Z, 73–74) Het hoofdstukje met die prestigieuze titel volgt op de conversatie tussen de laatste landschapschilder en de Kantieke Schoolmeester over het nihilisme. Het is een groteske parodie van hun zwaarwichtige conversatie. Die twee dogmatische realisten wisten niet eens waar ze stonden. In elk geval niet aan een idyllische veldbaan, meldt Johan Janssens, want daar loopt geen veldbaan maar een straat, het is er “de vooruitgeschoven post [...] van de aanrukkende stad”. (Z, 74) Johan Janssens vond er geen (archaïsche) laatste landschapschilder, hij hoorde er een heel ander gesprek, tussen “een gepensioneerd stoker aan de ijzerweg” en een arbeider van de dekenfabriek de Labor, bedieners van de moderne techniek dus, al kweken ze voor hun huis “wat aardappelen en boontjes”. “Allebei hadden ze het over hun machien, maar bij allebei was het een heel ander machien... maar voor de rest begrepen zij elkander heel goed.” (Z, 74) Ze krijgen het gezelschap van een hoogzwangere vrouw en een vreemdeling wiens vader net gestorven is door een operatie aan het hoofd.

Tussen de leden van deze fantastische cast van groteske en komische contradicties (machien-zwanger, zwanger-dood, operatie-bevalling, dood-machien,...) ontspint zich een hilarisch-absurde filosofische dialoog – die tegelijkertijd herkenbaar realistisch is. “En allen samen, de 2 mannen met hun machien en de vrouw met haar trommel en de vreemdeling, zetten zij het gesprek voort maar worden operaties het voornaamste... een kop is iets waar Zij zich nog niet uit verstaan...” (Z, 74) En dan begint iemand “over iets dat er noch geheel noch ten dele bij te pas komt: de weerstand”, maar dat stoort helemaal niet, want “de gepensioneerd stoker knikt met het hoofd en zegt dat hij een machinist heeft gekend die ook bij de weerstand was en nu moet geopereerd worden aan de kop”. Altijd heeft alles met alles te maken; wie beweert dat onzin geen causaliteit of logische dwang kent? En waarover ging de apocalyptische angst dat machines het leven vernietigen?

⁶⁷ Hij is bovendien niet alleen de belangrijkste auteur van de Jan de Lichte-roman, aan het eind van *Zomer te Ter-Muren* levert hij groteske verhalen aan, en wordt een coauteur net als de andere personages (bij voorbeeld “Het huis te harlem” (Z, 411–413)).

“En de vrouw met de trommel... ja die is ineens **naar binnen** gelopen, terwijl er een ander vrouw **naar buiten** komt lopen, al roepende dat men zich moet haasten: het is een meisje.” (Z, 75 [eigen nadruk]) De contradicties stapelen zich op, de staccato kinderstijl en de clowneske actie creëren een slapstick effect. “**Proficiat!** Zegt de vreemdeling tot wie men **innige deelneming** moet zeggen. **Proficiat!** Zegt de gepensioneerde stoker, en hij spreekt voort over operaties en **misvallen** en Zijn **machien**.” (Z, 75 [eigen nadruk]) In deze komische onzin versmelten alle naturalistische en vervreemdende grotesken en nihilismen, machien en meisje, dood en geboorte, hoofd en buik, oorlog (weerstand) en leven, voedsel (groenten) en techniek, het is een continuüm waar het ene niet het andere uitsluit, maar waar ze elkaar materialistisch degraderen én vitaal weer opwaarderen, allen samen terwijl iedereen toch met het zijne bezig blijft, zo gaat het leven “in die verlorengelopen straat”. (Z, 74) Dit is een meesterwerk in ambivalentie.

7•Een comédienne uit Ter-Muren

De vooruitgangsdrijftige Ondine is het soort moderne barbaar die teerhartige helden beangstigt. Ze is ook een soort Hamlet – ze is tenslotte Boontjes creatie. Toch wordt ze geen tragédienne. Ze is onherleidbaar ambigu, versaat nooit, en nooit gaat ze helemaal ten onder.

Ondine is het meest uitgesproken personage in *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*. Ze is ook het meest tegenstrijdige en ambigue personage, een personage dat de ‘averechtse verkenning’ ijverig toepast op de wereld en op zichzelf. In de actuele roman is de ‘averechtse verkenning’ vooral een waarnemings-principe. Het regelt de dialoog en het stuurt de observatie – wat Boontje en zijn vrienden vertellen en beschrijven is wat ze lazen, zagen en hoorden, enkele keren wat ze droomden, en vooral wat ze denken en menen. Het is een wereld in de tweede of de derde graad. De Ondineroman heeft een veel directere verhouding met de realiteit. De alwetende verteller van de Ondineroman is door de vrije indirecte redes dan wel afstandelijker en beschouwender dan Boontje, maar de ervaring is er rechtstreeks. Ondine beleeft de wereld, en ze botst met die wereld vanuit haar ‘averechtse’ positie.

Ze is averechts ten opzichte van de hele haar omringende wereld, ten opzichte van het volk van Ter-Muren, de burgerij, de kasteelheren, de socialen, de encyclicken, de pastoor, ten opzichte van god en de duivel, omdat ze nu eens met god geaffilieerd denkt te zijn en dan weer met de duivel. Tot slot van dit hoofdstuk over de dubbelroman lees ik Ondine als een groteske antiheldin die zowel de

conventies van de burgerlijke roman bruuskeert als die van de volkse roman, of liever, die als volkse heldin niet alleen subversie pleegt op de (gesloten) burgerlijke conventies maar ook op de (open) volkse carnavaleske beeldentaal. Ze baart en 'schijt', maar ze vermoordt haar kind in de beerput en haar buik is een 'donkere kelder' die pijn doet omdat ze niet kan defeceren. Ze is het hoofdpersonage van een bildungsroman, maar ze blijft buitengesloten uit de burgerij waar ze die bildung zou kunnen aanvatten. Opgesloten in de beklemmende volkse wereld van Ter-Muren, en strijdend tegen de socialisten die haar burgerlijk ideaal aanvechten maar die haar wel zouden kunnen emanciperen, groeit ze uit tot een karikatuur van het traditionele bildungsideaal en van het sociaal geëngageerde ideaal. Verre van dat ze een leidster, kunstenaar of staatsvrouw wordt, biedt ze haar jonge borstjes aan een toekomstige 'staatsman' aan en trouwt ze een mislukt kunstenaartje en lafhartig revolutionairtje. Het is een lachwekkende suggestie dat Ondine zou kunnen uitgroeien tot een harmonisch, vrij of evenwichtig mens.

Maar het grotesk falen van haar bildung is niet het einde. Hoewel ze in alles mislukt en nietig blijft, is Ondine niet herleidbaar tot dat mislukken. Want ze is een monumentale figuur. Ze is geen object van een dissectie uitvoerende verteller of het creatuur van een ideoloog, ze is niet het willoze en passieve komische speeltje in de handen van Boontje de verteller die haar kan manipuleren en ridiculiseren om zijn eigen belang te dienen; ze is een geëmancipeerde stem die haar eigen wereld en waarheden verhaalt, in al hun contradicties. Haar averechtse houding zuigt de hele vertelling mee in dat ontmaskerend perspectief. Ze verzoent de contradicties niet, nooit bereikt ze een conclusie en daarom is ze op geen enkele wijze objectiveerbaar.

Dat is de bijdrage van Ondine voor de roman die geen definitief standpunt wil innemen: Zij is onherleidbaar ambigu, geen van de beelden en metaforen die haar beschrijven zijn eenduidig fatalistisch of vitalistisch. Ze is gewelddadig en teder naïef, duivels en ontroerend, ten einde en nooit versagend. Ze muteert onophoudelijk – heilige strijdster, dievegge en moordnares, fabrieksmeisje, kasteelvrouw, *madame* en armoelijdster. Ze is volslagen abnormaal en komt uit een nest van een zottin, een dromer en een waterhoofd. Uit die determinerende familieverbanden probeert ze zich los te wringen om als de heldin van een avonturenroman plot na plot te kunnen najagen. Daarin probeert ze boven zichzelf uit te stijgen. Maar ze saboteert zichzelf. Haar avonturen zijn te hoog gegrepen, haar karakter en mogelijkheden zijn onaangepast. Ze is zelfbewust over dat mislukken. Ze neemt ook ten opzichte van zichzelf een 'averechtse' positie in, wispelturig taxeert ze haar eigen streven "van de kant waaruit de veronderstelde vijand het moest zien", waardoor ze zichzelf ondermijnt en ontkracht. (K, 101) Ze is zelf haar grootste tegenstrever.

Dat maakt haar potentieel tot een tragisch figuur temidden van een kluwen van tegenstrijdigheden, een moderne Antigone (of Hamlet) die ten onder gaat niet door god of wet, maar door de fatale onaangepastheid tussen wat ze wil en wat ze kan, tussen haar geëxalteerde idealen en haar hopeloos ontoereikende mogelijkheden. De voorlaatste bladzijde van *De Kapellekensbaan* is het manifest van haar falen: “Een stoel en een vreemd bed waar zij niet in slapen dierf, plus een kruisbeeld dat bewoog door de weegluizen, ziedaar wat ze dus verkregen had in haar leven, na al haar strijd, na al haar wanhopig worstelen om iets van haar jeugd terecht te brengen.” (K, 379) Ondine eindigt als de gevangene van wat ze het meest bestreden heeft, omdat ze dus toch niet kon ontsnappen aan haar lot, haar identiteit als *armemens* van Ter-Muren.

Toch wordt Ondine niet de *tragédienne* van het idealisme, laat staan van de klassenstrijd. Ze gaat niet ten onder. Dat is de bron van haar ambiguïteit. De grote idealen van de (anti)klassenstrijd worden gestuwd door het kleine streven om het eigen lot te verbeteren, een kachel, wat kolen, een stukje vlees, en een sofa die misschien aanzien schenkt. De sofa wordt de klassenstrijd. Het heroïsch-tragische is een dramatisering die haar nood aan *grandeur* bevredigt, ze identificeert zich met Jeanne d’Arc die in het hart van de geschiedenis strijdt aan de zijde van de goddelijken. “Zij had aan wonderen geloofd, aan god en hemel en al die andere dingen, zij had vroom geleefd en had zelfs misdaden begaan gelijk een Jeanne d’arc, gelijk een wrekende engel gods, [...]” (Z, 250) Maar onder die fictie is de strijd van de kleine Ondine van Ter-Muren minder episch. “[...]... [M]isschien was Dat wel haar werkelijk deel in het leven: iedereen te beliegen en te bedriegen.” (Z, 12 [nadruk Boon]) Want tegelijkertijd met haar ideologische strijd voert Ondine een lijfelijke strijd voor haar bestaan – ze moet voor haar lichamelijke noden vechten en zet daarvoor ook haar lichaam in. Veel noodlot is daar niet bij te bespeuren. Ze mag over ideologie en geloof piekeren, maar als ze handelt, heeft het stevast betrekking op de groteske materialiteit van het leven – zelfs als ze de laatste zielloze strijd tegen de socialen voert, doet ze dat door haar drek uit te smeren op een heiligenbeeld. (Z, 114) Het noodlot wordt een reeks misverstanden en leugens. De ontoereikendheid tussen ideaal en noodlot wordt een discrepantie tussen burgerlijke schijn en sociale werkelijkheid. Dat is een komische incongruentie. In haar hyperbole streven bezit de volkse Ondine geen tragische waardigheid. Als feeks met een te scherpe en gebogen neus (K, 127) en later met grijs haar, een breuk en “verlepte wijvenborsten” (Z, 361) speelt ze veeleer de rol van kijvende *comédienne*, machteloos, ondoeltreffend en schadeloos, maar ook op magische wijze onaantastbaar. Ze overleeft de geschiedenis die ze zo hartstochtelijk en futiel bestreden heeft.

Ook in relatie tot haar tijdperk is Ondine een onherleidbaar ambigu personage. Ideologisch is Ondine een dinosaurus. Ze vecht voor een corrupt en verloren ideaal van aristocratie, tegen de nieuwe democratische waarden van sociale rechtvaardigheid en gelijkheid. Ze is gefascineerd door spiritisme, waanzin, religie, de plaats van duivel en god, “de nachtelijke angst en al de andere onheimelijke dingen omtrent haar moeder”, (Z, 478) en ze laat de echte wereld, de technische revolutie, de elektriciteit en auto’s en radio’s, “de spoken der moderne techniek” die van haar vader komen, (Z, 478) helemaal aan zich voorbijgaan. Niettemin is ze een door en door moderne heldin. In haar achterhaald idealisme belichaamt ze het exces waar de moderne combinatie van blinde wil en kromme vooruitgangsdrijf toe leiden. Zoals ik zal proberen aan te tonen, is dat exces de ware bron van haar groteske identiteit. Als vrij individu lanceert ze een gargantueske strijd tegen de evolutie van de maatschappij en de loop van de geschiedenis.

Het is een bijzonder ironische zet van Boon dat hij precies in deze schijnbaar achterhaalde en antimoderne figuur zijn kritiek pleegt op het tomeloze rationalisme van de moderniteit – een rationalisme dat hij door personages in de actuele roman in veel directere termen onder vuur laat nemen.

Het getuigt verder van grote ironische ambiguïteit dat Boon een volkse figuur laat optreden als vijand van de volkse emancipatie. Ondine is een hybride tussenfiguur via wie zowel de moraal van het volk als van de heersers wordt ontmaskerd. Het is een ingewikkelde schijnbeweging waar Boon alleen tegenstrijdigheden mee oproept; de emancipatie is broodnodig maar niet heilzaam, verandering is onontkoombaar maar futiel, ondanks alle strijd en verzet schijnt de mens nooit te veranderen.

8•Nietzsche, De Sade en Cervantes

*Als moderne heldin wil Ondine zich realiseren via de uitoefening van haar wil.
Haar idealisme wordt sadisme, maar haar blindheid maakt haar toch weer groot.
Want ze wint haar gevecht met de waanzin.*

Het beeld van de vrije romanheldin Ondine die met haar wilskracht de koers van de wereld wil veranderen, roept de erfenis op van drie grootmeesters in de moderne transformatie, Nietzsche, De Sade en Cervantes. Zonder rechtstreeks beïnvloeding te veronderstellen,⁶⁸ geloof ik dat het verheldert om Ondine bondig te lezen als een nietzscheaanse heldin die gedreven wordt door een wil en een 'wil tot macht', als een De Sade-personage dat de perversiteit van dominantie begrijpt en exploiteert, en als een Don Quichot die in haar wensdromen een nieuwe identiteit zoekt. Boon liet deze karaktertrekken van Ondine grotesk botsen met de wereld van Ter-Muren, en koos uiteindelijk meer voor de parodiërende en ontmaskerende lichtheid van Cervantes dan voor de amorele zwaarte van Nietzsche en De Sade.

Als nietscheaanse heldin vindt Ondine haar grootste ideaal in de uitoefening van de wil. Haar wil is absoluut, hij is primair en animaal als een drift. Afkeer voor het kleine en miserabele vuurt die wil aan. Alles moet ze eraan doen om geen doodgewone vrouw uit Ter-Muren te worden zoals Liza, die nog gelooft dat "de bozen gestraft en de goeden beloond worden", (K, 90) die naïef licht en haar ontbrekende voortand toont. Neen, Ondine lacht meedogenloos. Ze leert van de nietzscheaan Achilles Derenancourt dat "de mens [...] een roofdier met gebroken tanden" is. (K, 134) Vanuit de periferie concipieert ze haar leven als een louter project van de wil: ze leert Frans, kookt onbekende gerechten op het kasteel, leest boeken, zoekt bij de Derenancourts een nieuwe filosofie en biedt hen haar jonge borstjes aan. Ze prostitueert zich maar wil zich ook manifesteren als een denkend en filosoferend wezen, zij wist "wat er in de wereld aan ideeën en problemen was te vinden". (K, 93) Alleen de echte heerser, de toekomstige burgemeester en minister Achilles, begrijpt "haar geest, haar spirite, zij had een ziel". (K, 93) Haar wilsproject heeft natuurlijk niet met zoiets verhevens als een zoektocht naar waarheid te maken, maar met de wil om zichzelf te overtreffen en boven zichzelf uit te stijgen. Ondine wil als een "koningin van ter-muren" (K, 102) aanschuiven bij "de goden", (K, 95) ze wil dat wars van moraliteit, religie of sociale orde want iedereen, de pastoor zowel als het volk van Ter-Muren, knikt voor de goden. (K, 96) Het doel dat ze nastreeft, de sabotage van de sociale strijd, het verpletteren van "de 7koppige draak der socialen", (K, 289) heiligt alle middelen. Ze veraf-

schuwt zwakheid, de mismaaktheid van haar broer, de dadenloosheid van haar vader, de slapheid van haar man,⁶⁹ het machteloos geploeter van Ter-Muren. Een heerseres wil ze zijn naar wie wordt opgekeken, met ontzag en afgunst, een kasteelvrouw die behoort tot de bond van libertijnen en encycleikers. De zwakte van medelijden staat ze zichzelf niet toe. Compassie is pathologisch, altruïsme is een degeneratie – tenzij ze er op katholieke wijze haar hoogmoed mee kan botvieren (zoals met de blinde naaister Maria (K, 103)). Ze walgt van arme mensen. Daarom moeten de socialen bestreden worden, zelfs al zal ze nooit een heerser worden.

Maar de schel lachende Ondine is geen verlicht lachende Zarathustra. Haar wilsproject is een parodie op de bevrijdende zelfrealisatie die Zarathustra voor ogen had: “Kannst du dir selber dein Böses und dein Gutes geben und deinen Willen über dich aufhängen wie ein Gesetz? Kannst du dir selber Richter sein und Rächer deines Gesetzes?” (*Also sprach Zarathustra*, Nietzsche, 1999 IV: 149) Niet zichzelf maar anderen wil ze haar goed en kwaad opleggen en daarop afrekenen. Ondine is een straatvechter voor wie macht niet ideëel, moreel of metaforisch is, maar de macht om te vernederen. Haar nietzscheaans wilsproject mislukt op een burleske wijze en het ware gezicht van Ondines wil tot macht komt naar boven. Het is een pathologie.

Ze toont zichzelf als een perverse, zeg maar groteske nietzscheaanse heldin die thuisheert in het universum van D.A.F. De Sade. Daar is macht zinloos en dient macht geen ander genot dan zichzelf.⁷⁰ Vernedering is het enig overgebleven instrument van de macht. Voor de vernederende Ondine telt niet meer de eigen sterkte, maar de zwakte van anderen. Wat niet met kracht en overtuiging lukt, moet dan maar met list en leugen, de anderen pijnigen, onderdrukken, verzwakken, hun haar wil opleggen, wat ze probeert bij Valeer en Vapeur, Monique, Liza of hun nicht Maria, het meisje met het “groot hart”, en vooral Meneerke Brys, boekhouder, onafhankelijke socialist en stichter van de ziekenbond. Haar obsessie met de neergang van Meneerke Brys illustreert hoe onder de kosmische strijdster (“Ik kwam om god te dienen en te leven, om een heilige te worden en de wereld tot beschaming en tot inkeer te brengen...” (Z, 11)) een kleine treiteraarster schuilt. De duivelse grappen die ze voor Brys bedenkt staan in dienst van de grote strijd, (K, 93) maar tonen hoe die strijd haar genot uit vernedering bevredigt.⁷¹

⁶⁸ Hoewel dat best mogelijk is aangezien Boon gefascineerd was door hun werk, niet alleen Nietzsche (bij voorbeeld K, 199) maar ook en vooral dat van De Sade naar wiens *Les 120 journées de Sodome* hij zijn eigen nagelaten erotische vertelling *Eens, op een mooie avond* modelleerde.

Toch is ze evenmin een echte De Sade-heerseres. Ze trekt wel met de libertijnen op en kruipt als klein meisje op de schoot van Ludovic en de dikke Glemmasson, in een Boonse remake van een De Sade-scène, want ze is nieuwsgierig naar de donkere zijde van lust en drift, en lacht eigenlijk ook wel graag die droge kille heerserslach van Glemmasson, maar toch is ze geen gewillige leerling voor hun zedenloze lessen. Zij zijn rasechte sadisten, Glemmasson “brak gaarne kleine mensen” uit perverse lust. (K, 87 of nog extremer Z, 443–444) Ondine is bang van Glemmassons clown die satanische grappen bedenkt ter amoreel genot, die een allerkwaadaardigste lach dient “waar andere mensen zouden om geschreid hebben”. (K, 88) Ondine wordt niet gedreven door perverse macht. Ondine wordt gedreven vooral door nijd en afgunst, wrok, haat en rancune – een pervers gemis aan macht.

Zo herkenbaar zijn die als (klein)menselijke drijfveren dat haar (zelf)portret een studie wordt van de kleinmenselijke psychologie en pathologie. Haar “stoutmoedigheid, haar volkomen gebrek aan scrupules” (K, 321) dienen au fond geen enkel ideaal of doel, hoe pervers ook, alleen het ressentiment. Haar lot is een algemene conditie. Met haar lijken alle revolutionaire idealen ontmaskerd als kleinmenselijke ziekelijkheden. Ze wordt “Het wijf der revolutie”, (Z, 361) en voert alleen nog een “karnaval-revolutie” aan. (Z, 357) Wanneer na de oorlog de collaborateurs worden aangepakt, staat ze als een Marianne op de barricades om de dochter van de Wittepenning af te troeven, dansend en dronken, ze haalt de rokken van de dochter omhoog en slaat met een zweep op haar kont, terwijl ze laf haar gezicht verstopt houdt achter een oud stuk gordijn, “en waar haar mond was had zij een gat gesneden: het was daar vuil en bezwadderd rond het gat, van het vele drinken en roken... och, en misschien ook al van de woorden die ze had gesproken, van de gemene liederen die ze had gezongen”. (Z, 361) Dit carnaval is op een wel erg duistere manier grotesk. Hiërarchieën worden doorbroken en machtsrelaties omgedraaid, zeer zeker, wilskracht en macht worden ingezet om *debasement* en *rabaissement* te bewerkstelligen. Maar het zijn niet de machtigen die worden vernederd, het vulgaire is niet levegevend, en het kleinmenselijke volk richt zich onder aanvoeren van Ondine vol wrok tegen zichzelf. Zoals Ondine ontsteekt het uit onmacht in blinde vernietigingsdrang. Maar dat is niet de manier waarop Ondine zelf haar strijd met de wereld beschouwt. De “karnaval-revolutie” krijgen we door de ogen van Oscarke te zien,

⁶⁹ Hoewel ze hem gekozen heeft voor zijn kinderlijke naïviteit en omdat hij haar niet animaal begeerde en wilde overwinnen. “Het was juist die onbeholpenheid die haar lief was... telkens er een man haar weg had gekruist was die als een hond beginnen snuffelen, en had ze gedacht: weeral een die zijn poot gaat opheffen. Alleen oscar had in zijn kinderlijke naïviteit een fijnere snaar doen trillen, hij had van zijn dromen gesproken, [...]” (K, 355)

het klein socialistje dat tot zelfbewustzijn komt, een kleine Boontjesfiguur ook die moedeloos wordt bij de domheid, die tegenstrijdig alles wil kapotslaan en tegelijkertijd iets nieuws wil stichten. (Z, 368–369) Ondine zou de revolutie helemaal anders hebben uitgelegd. Het laf pak slaag ware heroïsch verzet geweest. Want meer nog dan haar wil tot macht of haar sadistisch ressentiment bepaalt haar verbeelding haar relatie tot de wereld. In de voetsporen van Don Quichot is die verbeelding de motor van haar transformatie.

“Ze kon onmogelijk de dingen van het dagelijkse leven vergelijken aan de dingen harer verbeelding.” (K, 307) Ondine strijdt voor een ideaal waarvan ze beseft dat het imaginair is, maar haar strijd geeft haar een unieke kans op een nieuwe identiteit. Zoals Don Quichot in zijn nieuwe universum geen verarmde edelman meer is maar een nobel ridder, tilt haar kosmisch gevecht tegen de socialen haar uit haar gedetermineerde levensloop van arbeidersmeisje in Ter-Muren. Plots wordt ze een vrij subject dat ongehinderd haar wilsproject kan nastreven. Ze is daarin een volkomen modern personage. In haar onaangepastheid aan de echte wereld is ze lachwekkend, haar heroïek is grotesk – een vinger afsnijden, een wever laten poepen op de tapkast van een sociaal café, de muziekmfanfare demoniseren, stront smeren op een heiligenbeeld.⁷² Gezien het doel van de operatie, een klasse van heersers beschermen, en de omvang van de opdracht, een omwenteling in de geschiedenis teweeg brengen opdat de wereld niet “bij het feest der socialen, ging uit elkaar spatten”, (Z, 91) zijn die strijdmiddelen dubbel grotesk in hun *rabaissement* en ontoereikendheid. (Dan was Don Quichot in zijn waanzin veel redelijker, zijn uitrusting was clownesk onaangepast, maar dat was ook het bescheiden ‘onrecht’ dat hij bestreed.)

Maar de consequente blindheid waarmee Ondine verbeter haar strijd verder zet, verleent haar grootsheid. In die schijnrealiteit gaat ze haar wereld te lijf zoals een burgerlijke negentiende-eeuwse realistische romanheld: Zij is een ongebonden vrij subject, de maatschappij heeft een logica, zij kan die zo goed en behendig begrijpen dat ze kan domineren. Haar queeste naar dominantie is haar levensverhaal. Helaas. Haar wanverhouding met haar gesitueerdheid – de tijd en plaats die ze tracht te betoveren – is onoverbrugbaar. Ze is te romantisch, “och zij verlangde juist deze romantiek die blind en doof was voor de werkelijkheid van

70 “Het was haar leven. Zij was een welig groeiende plant in het oerwoud, en zij moest de haar omringende planten doden om te kunnen blijven leven... zij vocht, zij worstelde als het ware de anderen om haar heen, om licht en lucht te hebben, om het doel te bereiken dat zij zich in haar jeugd had gesteld en dat ze zich eigenlijk niet goed meer herinnerde.” (K, 306)

71 Het neerduwen van haar tegenstanders is letterlijk en illustreert de hobbesiaanse komische visie. Op het *moment suprême* in haar strijd tegen de socialen vloert ze Meneerke Brys: “Zij [de encyclicken] stonden op de stoep en jouwde hem uit, hij keerde zich om en lalde: leve het socialisme... maar zij lachten hem uit en wierpen een steen naar zijn hoofd. Het was er naast, doch met de worp te willen ontwijken verloor hij zijn evenwicht en rolde hij in de goot.” (Z, 115) Het is de laatste zin in het hoofdstukje “Leve het socialisme”.

het leven". (K, 103) Het bewijst haar existentiële onvrijheid. Ondanks al haar dromen, haar wilskracht en haar scrupuleloosheid kan ze niet tornen aan haar onvermogen om zichzelf te realiseren in de wereld. Als nietzscheaanse heldin is ze hopeloos ontoereikend, als De Sade-heldin is hopeloos onmachtig, als Don Quichot-heldin burlesk onuitgerust.

Zoals Don Quichot draagt Ondine dat niet als een tragisch maar als een grotesk lot. Ze is geen verscheurde maar een menippeaans hybride heldin met een onzuivere identiteit, nergens op haar plaats tussen de rijken en de armen, "zij voelde zich gelijk een vledermuis die gelijk een muis is en geen vogel, gelijk een walvis die geen vis is maar een zoogdier". (Z, 95) Dat maakt haar tot een schizofreen wezen, menselijk en dierlijk, heilig en duivels. Ze is geen *gouden ezel* (Apuleius) maar de trouwe hond van de Derenancourts, haar haren zijn "een dierlijke vacht", (K, 136) zij is een "teef" met de benen opengespreid, want "een goede teef moet van voor en van achter bruikbaar zijn, voor god en voor de duivel". (Z, 96) "En wat zij er van begreep was, dat er in de mens zelf nog een andere mens zit, een dubbelganger, een duivel, een dierlijk spook dat nog een tijd blijft leven nadat de mens-zélf gestorven is..." (K, 144)

Ondine vecht met de duivel en met de waanzin. Zij, de dochter van een zottin en de moeder van een achterlijk meisje, vreest voortdurend ten prooi te vallen aan de waanzin. De rede is haar vreemd, ze komt nooit tot een uitgepuurd, dialectisch-rationalistisch begrip. "Iedere verzwegen gedachte proppte zich naast de andere en de dingen waar zij om lachen moest, maar zich toch ernstig om hield, vulden haar tot barstens toe: ze brak dan toch plots in lachen uit: ze lachte en weende tevens... [...]. Gekkin die ik ben, dacht ze." (K, 72) Meer dan Boontje is Ondine een Hamlet die virulent tussen waarheid en tegenwaarheid blijft slingeren, en bij wie paranoia, wraaklust, blindheid en woede leiden naar de grenzen van de waanzin – maar niet naar de dood. Haar overlevingsinstinct houdt haar overeind, ze verliest zichzelf alleen nog in haar tomeloze woedeaanvallen – haar *colère* om alles kort en klein te slaan – en in haar dromen die hallucinaties en spookdromen zijn.⁷³

Zoals het een zwart-romantische heldin past, figureren daarin de dood (in de nacht waarop ze haar kind gebaard en vermoord heeft, ziet ze Nobert Derenancourt en dikke Glemmasson kaarsen planten rond haar doodsbed (K, 157)), de duivel, (K, 293) de lust (Ondine met "wijdgeopende benen en loshangende haren" (K, 56) schokkend aan de manen van een wild geworden paard (ook K, 60 en 355) en een groot en sterk Oscarke dat haar "driftig heet" (K, 294) maakt); en ten slotte haar grote verlangen, kasteelvrouw te worden bij Achilles. (K, 306) Het is de droom die als waanvoorstelling haar leven heeft overwoekerd, het zin

heeft gegeven én het heeft verwoest. “Ze kon echter die droom niet verdedigen en blijven verdedigen tegen het aanrukkende en waarachtige leven.” (K, 307)

De ontnuchtering is onafwendbaar. Ondine is minder obstinaat dan Don Quichot. Steeds opnieuw ervaart ze hoe machteloos ze met haar verbeelding staat tegenover dat echte leven waarin ze haar wilde dromen en alter ego's moet inbinden om toch een beetje burgervrouw te worden. Ze moet niet heersen maar conformeren, en nederig sparen om vooruit te komen. Alles mislukt. Ondanks haar intriges wint iedereen, zelfs Bryske komt terug. “Het waren alle dromen geweest, dromen en dromen, en het enige tastbare waren de dagen op het kamertje boven het café der 1ste vuile huizen, de watersoep, en haar bescheiden groeiende schoot.” (Z, 69) De illusies sterven, het tastbare leven gaat door. “En de mens veranderde zonder dat hij het wist: zij was daarover verwonderd: het grote doel in haar leven had ze precies uit haar oog verloren, misschien omdat haar ogen en tevens haar hersenen niet groot genoeg waren een gans levensdoel te omvatten – en in de plaats van dat ene grote doel, had ze iedere dag een klein doel gehad, een dagelijks doel, en dat had ze gevolgd, en al die kleine doelen samen waren misschien Toch een levensdoel geworden?” (Z, 432)

Vooraf *Zomer te Ter-Muren* staat in het teken van die ontnuchtering. Maar zoals de “bescheiden groeiende schoot” en het “kleine dagelijkse doel” al aangeven, is die ontnuchtering niet noodzakelijk negatief en nihilistisch. Integendeel, de ontnuchtering doet ook ontwaken uit de waan van wild voluntarisme en voert terug naar de tastbare realiteit. De dromen worden ontdaan van hun mystieke waas en worden getransponeerd naar een grotesk register. Dat groteske is wrang maar het is ook komisch. Een van de sterkste voorbeelden van de ambivalentie

72 Het beeld van de Heilige Andreus voor het huis van Meneerke Brys staat in de schaduw van een “kankerende lindeboom”, (Z, 113) het beeld stond “er in zijn eenzaamheid [...] te verbrokkelen en te vergaan... en terwijl ze naar dat beeld keek was ze weer bezig met heel de aarde te vertrappen: zij, die in contact was met de bloem der stad, moest hier aan de deur staan gelijk een bedelares.” (Z, 114) Om nog maar eens te demonstreren dat Boons erg precieze schriftuur een secure lectuur verdient: Andreus was de eerste apostel van Christus, Brys de eerste ‘apostel’ van het socialisme, de linde is de geloofsboom bij uitstek, de eerste boom die de christelijke evangelisten uit het heidense geloof opnamen en rond kerken, kapelletjes en begraafplaatsen plantten. (zie Benjamin Stassen, *La mémoire des arbres*, Brussel: Editions Racine, 2003: 94–98) Het standbeeld ‘van de eenzame en wegterende eerste apostel’ bij de ‘kankerende geloofsboom’ is niet meteen het toonbeeld van “encyclieke” kracht of devoot geloof, het staat er slechts nog als leeg symbool dat de encyclieken zelf lachend profaniseren. Het *rabaissement* is dan ook erg dubbelzinnig, het is een nep-*rabaissement* dat het perverse effect nastreeft om de uitgedoofde sacraliteit met valse verontwaardiging herop te roepen.

De profaniserende combinatie van heiligenbeelden en fecaliën roept “De heilige valeer” (K, 26–27) in herinnering. Ondine wilde “een stenen beeld” van hem maken, “een Heilige die niet meer kakken moest”. “... [E]n als dan niets meer baatte dan zei hij ‘pis-pis’, ze moest dan het broekje van haar heilige openen.” (K, 27) Ook deze scène, waarbij Valeer als een jezus/narrenkoning wordt gekroond met een kroon van gele ginst, is een uitgelezen voorbeeld van complexe groteske transformatie die Ondines verwrongen verlangen naar transcendentie uitbeeldt.

van die groteske omzetting (*Verzerrung*) geeft het hoofdstukje “Dromen is geen bedrog”. (Z, 100–101) Het herneemt de ijdroom na de kindermoord. Het weggooien van haar pasgeboren kind was in *De Kapellekensbaan* Ondines meest tragische en hoogmoedige poging om haar heersersillusie na te jagen tegen haar materialiteit in.⁷⁴

De ironische titel van het hoofdstukje (“Dromen is geen bedrog”) geeft de dubbele toon aan. Ondine baat een louche herberg uit, haar eerste klanten zijn de aan lager wal geraakte Norbert Derenancourt en Dikke Glemmasson. Het gaat meteen naar de kern van de zaak. Ondine voelt geen valse heimwee naar haar sadistische leerschool, ze denkt aan die nacht toen ze haar kind gebaard had, vermoord had in de beerput en zelf aan het doodbloeden was. (“Het duister” (K, 157)) Dromen zijn geen bedrog, omdat Norbert en Glemmasson de nachtmerrie uitbeelden die ze toen had gedroomd. Zoals toen haar bloed werd opgedweild, dweilen ze nu het roet van de omvergestoten kachel in haar café op. “En dat was niet al: toevallig waren een paar andere **grappenmakers** in haar keukentje binnengedrongen en brachten zij nu het houten bakje van de kleine judith in de herberg: zij zongen daarbij een **requiem** alsof ze een **doodskist** droegen. Ondine was sprakeloos.” (Z, 101 [eigen nadruk]) Haar nieuwe baby wordt in een dronken en lachwekkende schijnbegrafenis (het Engelse *mock funeral* geeft beter de groteske connotaties weer) ten dode gedragen, een waardige *reprise* voor het kind dat zomaar weggegooid was. Dit is een ambivalente groteske in de bakhtiniaanse betekenis, een betekenisvol beeld van regeneratie waarin de dood en het leven, het lage en het hoge, het ontroerende (requiem) en het afstompende (dronken) fluïde zijn. Zo waarachtig is het dat Ondine niet woest om zich heen schopt in haar wilskrachtige schijnwereld, maar sprakeloos toekijkt – “met een sjaal over het hoofd”, in een gebaar van rouw, de fertiliteit van haar haar wegstoppend. (Z, 101)

Omdat dromen geen bedrog zijn wordt in datzelfde café ook die andere grote droom op groteske wijze *gerealiseerd* (d.w.z. naar de realiteit teruggevoerd), het grote heersersverbond, de antisociale coalitie van libertijnen en encycliekers. Het blijkt een burlesk verbond van schimmige patriciërs. De heren zijn niet dezelfde meesters meer. Dikke Glemmasson en Norbert Derenancourt zijn hun sadistische aura (en hun nar) even kwijt.⁷⁵ Ze spelen met de dobbelstenen en de kaarten en ze spreken over de meisjes. Ondine

⁷⁴ Ook de kunstenaarsfiguren uit de actuele roman zoals Tippetotje, Johan Janssens en Boontje worstelen in hun dromen met hun plaats in de wereld. Die veelvuldige dromen, die een analyse op zich waard zijn, getuigen van hun surrealistische verbeelding. In hun dromen komen hun obsessies, perverse verlangens en tegendraadse kanten tot uiting, ze verduidelijken waarom deze personages botsen met de gangbare normen en verwachtingen en buitenstaanders zullen blijven.

luisterde naar de onzin der heren. Ja, naar hun onzin, dat begreep zij maar al te spoedig... want haar begrip over het leven en de mensen en de tijd was gerijpt: vroeger had ze zich de heren als bronnen van alwetendheid voorgesteld, en nu hoorde en zag ze iedere dag, dat het maar doodgewone lichtjes waren. Ze spraken juist maar over de dingen waar ook het gewone volk zich mee bezighield, over de cooperatief van de socialen, over keizer wilhelm en een in de lucht hangende oorlog tussen Duitsland en Frankrijk – alleen spraken ze met een beetje hogere woorden, met Franse woorden – en ook hadden ze steeds de tegenovergestelde mening van het volk, [...]. (Z, 105)⁷⁶

In enkele zinnen wordt de ontzuivering van Ondine geschetst als haar historisch ontwaken in de echte wereld waar een oorlog dreigt. Ondine erkent het groteske principe dat de heersers identiek zijn aan het volk, maar dan omgekeerd. Voor de heren blijft ze slechts een speeltje, zij die met hen de wereld wilde veranderen moet schunnig haar muis laten zien, “en onder het gejuug van allen ging ze met haar kastje rond, waarop een houten muis op het deksel zat”. (Z, 101) Ze maakt zich woedend “omdat er nooit over ernstige dingen werd gesproken”, (Z, 105)⁷⁷ maar ook nu “keken [ze] niet naar haar gelaat, ze keken naar haar buikje [...]... ze lachten met haar, en zegden dat ze in al die jaren nog geen zier veranderd was: weet ge dat we u vroeger ‘politieke ondine’ noemden?” (Z, 106) Het was “zoveel als een scheldnaam”, maar “haar hart zwol van trots”, (Z, 106) ook al erkent ze verderop dat ze slechts een “doodgewone ondine” is. (Z, 106)

Maar nooit is Ondine definitief verslagen en wordt ze eenduidig een bevattelijke “doodgewone Ondine”. Zeker bij Hamlet-Ondine zijn inzichten vluchtig en kantelen ze onmiddellijk om in hun tegendeel. Achilles Derenancourt verklaart haar tot “madame” omdat ze het beeld van de heilige Andreus vol stront heeft gesmeerd, en daar leeft haar Don Quichotachtige droomwereld weer heviger dan ooit op. Weg is alle matiging, haar titel van dame was “een grenspaal in haar leven”. (Z, 120) Zij, Ondine, was geen geredeerde maar een succesvolle nietzscheaanse sadistische Don Quichot: haar doel is bereikt, Meneerke Brys is aan de drank en op de dool. Haar succes is kosmisch, zij gelijkt een god. “[...] [H]et leek of er voor haar een speciale zon geschapen was.” (Z, 127) “Zij was iets gekend en beroemd, zij was iets gelijk de electriciteit [...] iets groots, iets dat de levens der mensen vulde en waar men over sprak.” “Zij had slechts de mond te openen en te spreken, en iets zou zijn of niet zijn.” (Z, 121) Ze feliciteert zichzelf. “Wat zij bezat, Ondine, dat had ze door zichzelf, daar had ze moeten om vechten tegen god

⁷⁴ Die kindermoord was een vorm van zelfvernietiging. Om schandaal te schoppen, biecht ze aan de pastoor op dat haar moeder “een kind had gekregen van meneer derenancourt van tkasteel: [...] ikzelf ben dat kind van tkasteel”. (K, 71)

en duivel, tegen verzoeking en vertwijfeling. [...] Zij had het noodlot weten af te wentelen op de hoofden van anderen, en zij lachte daarom, stil en trots.” (Z, 127) Daarom gaat ze haar hoogmoed uitspelen bij Monique, en in het salon bij Monique denkt ze: “gij zijt een haremvrouw, ik integendeel een **heerseres**. Of neen... [...] zij wou zeggen: een verstandige vrouw, een wezen dat niet langer gelijk een onwetend dier aan stomme natuurwetten gebonden was, maar een **eigen wil**, een eigen intelligentie bezat. En laat deze hier nu al wat gemakkelijker **zetels** hebben – dacht ze – mijn tijd zal ook komen, al wat ik verlang zal komen **als ik maar hard genoeg blijf verlangen**.” (Z, 127 [eigen nadruk])

Een zetel zal haar geluk compleet maken. Het nederigste attriboot zal haar kosmische heersersstatus bezegelen. Meer Don Quichot kan Ondine niet worden. Het is slechts een kwestie van verlangen, van wilskracht dus, zoals een heerseres betaamt. Ze koopt bij de uitverkoop van de meubeltjes van Meneerke Brys zijn versleten sofa. Het is haar ultieme geste van vernedering. Valeer en Oscarke moeten er alleen nog een nieuwe stof op spannen, en haar succes is voltooid. Daar in het dompig keukentje staat dan de bekroning van Ondines kosmische nietscheaans-sadistische strijd tegen het noodlot: “die witte ongeschaafde lat naast de drie sierlijke poten, de gebloemde stof die niet strak gespannen was, maar hier met een plooi trok, en daar met een zak hing, was dat het pronkstuk om in de herberg te zetten? was dat het ding waarvan zij gedroomd had?” (Z, 145–146)⁷⁵

Om de ontgoocheling te verbijten, wast Ondine de stinkende hoop pisdoeken uit die in het keukentje liggen. (Z, 150) Ze roept plots: “foert!” “Toen begon ze te lachen, [...] omdat ze ook naar het kind ‘foert’ had geroepen: als ge u kunt bepissen, moet ge u ook maar kunnen droogleggen! [...] Neen, het was niet de eerste maal, dat ze in haar dolste woede toch aan iets gekks moest denken, en dan moest beginnen lachen... maar nu was het toch wat geweldig: ze lachte om dat gekke beeld, en ondertussen kwamen haar van dolle pijn om de zetel de tranen in de ogen. Foert! Riep ze nogmaals, en ze liep buiten, de stad in.” (Z, 151)

Zo onvatbaar is Ondine, een gekkin die lacht en tegelijkertijd weent, die van een *strontsmeerster* in een *godheid* en weer in een *pisdoekenwasvrouw* verandert. ‘Madame’ is haar ‘ridderschap’, ze overtreft Don Quichot in de overdrijving en

⁷⁵ Op de schommel van op- en neergang wordt Glemmasson later toch ‘de rijkste man van de stad’ (Z, 443) met een nieuwe nar die zo mogelijk nog wreder is. Ook deze Glemmasson is een gespleten wezen, “want waarvoor leefde hij?” (Z, 446)

⁷⁶ Het is tekenend voor de dynamiek van *Zomer te Ter-Muren* dat Oscarke politiek de antagonist is van Ondine, en zich kan ontplooiën omdat hij wel in de werkelijke wereld staat, en op de trein met Siekegheest de Student een echte verkiezingscoalitie bespreekt van socialen en libertijnen tegen de encycleikers. (Z, 110) Bij wijze van klein verzet zingt hij hun dochter Judith in slaap met ‘o roode vaan’, het lied van de socialen, terwijl Ondine achter de muur in de herberg de heren entertaint om het socialisme “de kop in te drukken”. (Z, 106) De herberg staat dus temidden van het politieke en sociale spanningsveld, zij het op een nogal averechtse wijze.

de grootheidswaan. Als hyperbolisch personage zwaait ze mee op de slinger van betovering en ontzuivering, verlangen en desillusie, wilskracht en overgave. De transformatie die ze nastreeft via de wil wordt gefrustreerd, terwijl de transformatie die ze veracht via het lichamelijke/volkse zich moeiteloos voltrekt. Toch is het haar gewrongen moderniteit en niet haar volksheden die haar tot een grotesk personage maakt. Als moderne heldin vecht ze voor vrijheid en autonomie. Ze probeert zich uit de naamloze volkse materialiteit los te wringen en vrijheid te bemachtigen als heersend en dus als denkend en politiek wezen. Om zichzelf angelisch ongebonden te maken moet ze de anderen demonisch domineren en determineren. Dat is de vooruitgang van Ondine de vreeswekkende. Maar die vooruitgang is een chimaera. Ze kan niets anders inzetten dan haar lichamelijke. Haar wilsproject wordt ontmaskerd als ressentiment. Haar grote strijd aan de zijde van de Oudtestamentische god tegen de geschiedenis en maatschappij is een lachwekkend kleinburgerlijke pose. Jeanne d'Arc is haar voorbeeld, maar ze komt niet verder dan kinderen maken die de eeuwige cyclus verderzetten, ook die van revolutie, ressentiment, agressie en waan. Dat is niet eens zo'n vreselijk lot. Pas wanneer ze oud en mild geworden is, en haar hongerige wil is getaand, pas wanneer ze tot de ontdekking komt "dat alles tOch betrekkelijk was", (Z, 479 [nadruk Boon]) kan Ondine voor het eerst iets voelen dat in de buurt komt van tevredenheid. "Het lag niet meer aan haar om de loop van de wereld tegen te houden." (492) Het kosmische is dan toch het alledaagse geworden. "Zij wou zélf god en duivel zijn van deze wereld... van haar wereld tenminste, van ter-muren eerst, van de buurt waarheen zij verhuisd was daarna, van haar huishouden temidden oscarke en de kinderen." (Z, 478)

Met deze komisch-alledaagse Ondine is het barbarendom van zijn demonische glans ontdaan. Voor welke zegezekere blinde barbaar zijn Boontje en zijn vrienden zo bang? Ondine de vooruitgangsdrijftige, de amorele, de onfatsoenlijke en bijna-burgerlijke, is ook de burlesk falende, de komisch tekortschietende,

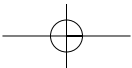
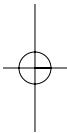
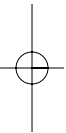
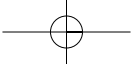
77 Deze cafécènes in *Zomer te Ter-Muren* spiegelen de scènes in *De Kapellekensbaan* (83–84, 87–88, 89–91, 92–93, 95–96) in het café van Petrus waar Ondine voor het eerst kennis maakt met de heren. Ook toen vertelden de heren alleen dronken onzin en waren ze alleen in sadistische grappen geïnteresseerd. Maar Ondine verkeerde nog in de waan dat zij grote gedachten had, en dat de heren grote gedachten hadden en dat er een zielsverwantschap was. "Zij luisterde naar hun gesprekken, en het was haar wonder te moede, te ontdekken dat men dacht en uitsprak wat ook zij gedacht maar nooit had durven uitspreken..." (K, 87) Haar waan maakte haar een gewillig slachtoffer voor hun sadisme. Maar de tegenslagen hebben haar intussen nuchter gemaakt, ook over zichzelf: "[...] alhoewel zij jarenlang naar hen verlangd had, wist zij nu niets te vertellen – had zij vazen of schilderijen of tapijten in huis gehad, zij zou die nu getoond hebben, of had zij boeken gelezen, zij zou dáárover gesproken hebben. Nu echter bezat ze niets of wist ze niets. Tenware misschien... en ze haalde een houten kistje dat oscarke gebeeldhouwd had, [...]" (Z, 100–101) Nog later ziet ze ook de ware aard van de heersers: "er was veel bezoek, de bloem van de stad was er: allemaal dieven en moordenaars, zatlappen en wijventoekers. Ja, juist dezelfde uit de barakken – want de hoogsten uit het land waren dieven en smeurlappen, en daartussenin was er het klein volk dat werkte en wroette, en spaarde en eerlijk was, en ten onder kwam." (Z, 447)

de grotesk lichamelijke, en op het einde de zelfs nederig menselijke. Ondine is fascistisch en kosmisch, maar als brengster van de apocalyps is ze lachwekkend ontoereikend. Zij is trouwens de enige in *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* die echt een visioen heeft van de bijbelse Apocalyps:

En toen haar grondeloos verdriet uitgeraasd was... maar niet verdwenen... verweet ze zichzelf dwaas te zijn geweest, in iemand vertrouwen te hebben gehad, iemand te hebben willen sparen in het leven: ik had moeten stelen en bedriegen en moorden en branden zonder medelijden: maar het is een les: ik sla de wereld kapot kapot kapot... [...] zij keerde terug naar de god uit de tijd van mozes en abraham, de wreker, de dondergod die de stenen tafelen stuk sloeg, die dood en vernieling zaaide, die ziekten over de wereld zond en een zondvloed en een vuur dat alles verslinden zal. Slechts daarin kon zij troost vinden... ze genoot als ze zich die wereldverwoesting voorstelde, hoe zulma luidkeels zou krijsen en zottepraat vertellen, hoe de goddeloze treinen van haar vader misschien spraakverwarring gingen brengen, en hoe valeer zou ten gronde worden geworpen met die zondige nicht aan hem vastgekoppeld – die dieven, die smeerlappen – en zij zat verbijsterend te lachen in de lege kerk. (K, 313)

Ondine lacht in een lege kerk. Niet verbijsterd, maar ons, de lezers, verbijsterend, en ons ook wel tot lachen aanzettend. Het wreekstertje aanroept Abraham en zijn dondergod omdat Valeer de duizend frank gestolen heeft die ze in een blikken doos op zolder had opgespaard. Ze geniet bij de gedachte aan zoveel verwoesting. Het apocalyptische wordt komisch. De goddelijke wreekster dagdroomt. En ze hervat de strijd in de eerstvolgende episode, niet dood en ziekte zaaiend, vuur en water over de wereld zendend, maar “ze begon met iets dat ze het liefst van al deed: met een hatelijke brief te schrijven. [...] zoekend wie ze ging verslinden. Er rijpte een meesterstuk in haar hoofd...” (K, 321) Een dergelijke heldin lacht met elk einde.

⁷⁸ Ook haar tweede poging om zich materieel te verbeteren, de muur die het café tot een herberg-salon moet omtoveren, eindigt met een burleske mislukking en lijkt op “de man door wie hij was gemetst: wanstaltig, met een reuzendik hoofd en een verminkte hand...” (Z, 175)



HOOFDSTUK 5

Die Blechtrommel **De lachend schuldige**

“Ich komme, wie Sie lesend erfahren haben, aus der maurisch-spanischen Schule des Pikaresken Romans. In ihr ist der Kampf gegen Windmühlenflügel ein durch die Jahrhunderte hindurch übertragbares Modell geblieben. Also lebt der Pikaro von der Komik des Scheiterns. Sein Witz pinkelt an die Säulen der Macht, sägt an deren Gestühl, weiß aber zugleich, daß er weder den Tempel zum Einsturz noch den Thron zum Kippen bringen wird. Nur sieht das Erhabene, sobald mein Pikaro vorbeigeschlendert ist, ziemlich schäbig aus, und der Thron wackelt ein wenig. Sein Humor ist der Verzweiflung abgewonnen. Während sich in Bayreuth die “Götterdämmerung”, vor hochkarätigem Publikum in die Länge zieht, hört man ihn kichern, denn in seinem Theater laufen Komödie und Tragödie Hand in Hand.”

Grass, bij de uitreiking van de Nobelprijs Literatuur 1999. (Grass, 2000: 305)

I

INLEIDING

1 • Komische architectuur in tragische tijden

Lachend richt Jan Bronski een kaartenhuisje op temidden van de belegering van het Poolse postkantoor. Dat schijnbaar futiele verzet inspireert zijn zoon Oskar bij het schrijven van zijn roman.

Tijdens de gewelddadige en gedetailleerd beschreven belegering van het Poolse postkantoor begint Jan Bronski, de 'ongelukkige oom' en 'vermoedelijke vader' van Oskar Matzerath, onverklaarbaar te lachen. De situatie is uitzichtloos. De Duitse aanvallers van de Heimwehr hebben met vlammenwerpers de laatste verdedigers van het postkantoor uitgerookt, de Poolse aanvoerder heeft zich overgegeven. Jan heeft zich samen met Oskar en de gewonde Kobyella, de conciërge van het postkantoor, verstopt in de opslagkamer voor brieven in het midden van het gebouw. Ze zitten tussen de doden en zwaargewonden. Jan kon met een kort spelletje skaat met Oskar en Kobyella de beschieting en verdediging ontvluchten, maar na een reutelende doodstrijd is Kobyella, de voor skaat noodzakelijke derde man, gestorven, en ook dat spel is afgelopen. "Was mochte in Jans Köpfchen Witziges passiert sein, daß er erst leise, noch unter Tränen, dann jedoch laut und fröhlich dem Lachen verfiel, seine frische, rosa, für allerlei Zärtlichkeiten zugespitzte Zunge spielen ließ, [...]." (BT, 314)¹

Is Jan waanzinnig geworden?² Het lachen is niet alleen zonder komische aanleiding, het is zo onverwacht omdat Jan al van bij het eerste schot verteerd wordt door angst. Angst heeft hem gereduceerd tot een schreiend kind, een jammerende, grienende lafaard. De angst drong hem door de voeten binnen,

¹ Met 'BT' verwijs ik naar *Die Blechtrommel*. Werkausgabe, Band 3. Göttingen: Steidl, 1997.

KM: *Katz und Maus*. Werkausgabe, Band 4. Göttingen: Steidl, 1997.

H: *Hundejahre*. Werkausgabe, Band 5. Göttingen: Steidl, 1997.

E&R: *Essays und Reden I*. Werkausgabe, Band 14. Göttingen: Steidl, 1997.

² John Reddeck (1975: 23) vermoedt van wel in zijn uitstekend boek over de Danzigtrilogie. Reddeck vond in 1970 het 'oermanuscript' van *Die Blechtrommel* in de vroegere woning van Grass in Parijs. "[...]

[B]y this point the motifs of laughter and tears are well established as indicators of a crisis in a character's relationship to his existence. But more: the description of Jan's shift from despair to gaiety implies that his relationship to reality is disrupted even to the point of dementia." (1975: 23) Ik haal dit aan omdat Reddecks interpretatie coherent is, maar eenzijdig. Ze illustreert zijn betoog dat bij Grass alles wat opgebouwd wordt, weer afgebroken moet worden. Daardoor mist hij de ambiguïteit van de situatie, die hij nochtans roemt als "an unforgettable instance of [...] irony". Zie verder voetnoot 6.

“flutete von oben nach unten zurück, fand unten, vielleicht wegen der Schuhsohlen mit Einlagen, so starken Widerstand, daß die Angst sich Luft machen wollte, aber zurückprallte, über Magen, Milz und Leber flüchtend in seinem armen Kopf dergestalt Platz nahm, daß ihm die Blauaugen vorquollen und verzwickte Äderchen im Weiß zeigten, die Oskar am Augapfel seines mutmaßlichen Vaters wahrzunehmen zuvor nicht Gelegenheit gefunden hatte”. (BT, 296) In zo’n bonzende angst, die door de organen raast, verliest iemand de controle over zichzelf en zijn lichaam. De angst maakt Jan ridicuul, hij bedrijft slapstick, met zijn rechterbeen hooggehouden voor het schietgat om gewond te raken en niet meer te moeten vechten, en met zijn groteske obsessie met kaarten. (BT, 301) Lacht hij met zichzelf? Is zijn lach de ventielklep waarlangs de drukkende angst kan ontsnappen? Of is zijn lach “ein Erschrecken vor der Haltlosigkeit, der Bodenlosigkeit, die plötzlich empfunden wird”, (Kayser, 1960: 111) de ontdekking van zijn verlorenheid?

Voor de strijd losbarstte, lachte Jan “auffallend laut” en “nervös”. (BT, 278) Tijdens de verdediging lachten Poolse postmannen, ze “waren vorerst Sieger” omdat ze de Heimwehr tijdelijk verdreven hadden. (BT, 292) En de bakstenen “lachten [...] sich zu Splitt” (BT, 301) toen een granaat insloeg en “da hüpfte das ganze komische Kinderzimmer auf einem Bein”. (BT, 301) Maar de “luide”, “vrolijke” en “frisse” lach waarin Jan “vervalt” (waarvan hij een prooi wordt), is niet waanzinnig, noch onwennig, superieur of destructief. Het is een creatieve lach: Jan gooit zijn kaarten hoog in de lucht, niet in een wild gebaar, want hij vangt ze weer op en spitst geconcentreerd de tong. Met “voorzichtige en beheerste gebaren en met ingehouden adem” begint hij “een fragiel kaartenhuis” te bouwen. Hij construeert verschillende fundamenteën, “daß sich alles gegenseitig stützte”, (BT, 315) met “beschwörenden Händen” (BT, 315) bouwt hij daar een tweede en derde verdieping bovenop, “[u]nd als er Herz Dame so gegen den König mit dem roten Herzen lehnte, fiel das Gebäude nicht etwa zusammen; nein, luftig stand es, empfindsam, leicht atmend in jenem Raum voller atemloser Toter und Lebendiger, die den Atem anhielten [...]”. (BT, 315) Het kaartenhuis valt pas in wanneer de Duitsers binnenvallen, het wordt niet gesloopt door hun kogels of brutale laarzen, maar door de tocht die ze veroorzaken. In het lyrische schuilt het komische.

Het kaartenhuis is futiel en onmachtig. Het is volgens de metalen en betonnen oorlogslogica volstrekt onzinnig, een waanzinnig ontoereikend antwoord op de dreiging. Maar het is de enige constructieve handeling die Jan rest. Het is Jans kunstwerk, het testament van zijn sensuele maar inspiratieloze leven, een leven rond een affaire in het kaartspelen. Met het kaartenhuis richt hij voor Agnes en voor zichzelf een architectuur van papier op, een zorgvuldige en fragiele constructie, vergankelijk, maar licht ademend in een dode omgeving.

De binnenvallende Duitsers, “[d]ie hatten keinen Nerv für diese Architektur. Die schworen auf Beton. Die bauten für die Ewigkeit”. (BT, 316) Oskar krijgt wat later, tijdens zijn tournee met Bebra’s fronttheater, rondleidingen in de eeuwig betonnen bunkers van de Atlantikwall. “Und dann hatten wir ihn, den Beton. Bewundern und streicheln durften wir ihn; er hielt still.” (BT, 436) Ze zingen de lof op het beton. Korporaal Lankes, nog zo’n oorlogskunstenaar, heeft in de bunkers “kleine Muschelmosaïke und Betonornamente” aangebracht. (BT, 438) En wat ze allemaal niet in dat beton storten, “Steine, Muscheln, Sand, Zement ... [...], Sie als Künstler und Schauspieler werden dafür Verständnis aufbringen”. (BT, 437) En nog iets anders: “[w]ir betonieren junge Hunde ein. In jedem Bunkerfundament liegt ein junger Hund begraben”. (BT, 437) Het beton van de bunker wordt de scène van een toneelstuk in de roman, een absurde en groteske encensering van oorlogskunst en oorlogslogica, aan het einde waarvan vijf nonnen op het strand prettig worden neergekogeld: “Sehen Sie nur Herr Bebra, was man nicht alles machen kann, auf dem Beton. *Sie läuft auf den Händen.*” (BT, 442 [cursivering Grass])

Tegenover die bunkers, van in de Eerste Wereldoorlog symbolen van genadeloze vernietiging, richt Jan lachend zijn kaartenhuis op. Het is humane architectuur, inventief, speels, poëtisch en verbeeldingsvol. Jan projecteert er een imaginair leven in, een liefdesleven. Buiten woedt de oorlog, dertig medestrijders worden tegen de muur gezet terwijl “Jan gerade die Herz Königin gegen den Herz König lehnte und beglückt seine Hände zurückzog”.³ (BT, 316) Het bezweert zijn angst. Zijn architectuur die door de tocht wordt weggeblazen is komisch misplaatst, incongruent en ontoereikend, het is in één woord de architectuur van een Don Quichot. Jan, die verder niets van Don Quichot heeft, lacht, neem ik aan, wegens de futiele zinvolheid van zijn onmoedige verzetsdaad.

Het kaartenhuis kan worden beschouwd als de scharnierscène in de enige oorlogs- en gevechtsepisode van *Die Blechtrommel*.⁴ Het is bovendien de enige verzetsdaad tegen de oorlogs- en geweldlogica die Oskar van anderen in de hele roman beschrijft. Het nemen van afstand is cruciaal voor dat verzet. Het komische speelt daarin een beslissende rol. Niet alleen de geste van Jan is komisch. Vergeten we

³ De hartenvrouw als symbool van de liefde voor Agnes wordt al vroeg in de roman geïntroduceerd, meer bepaald wanneer Oskar in het hoofdstuk “Das Fotoalbum” de foto’s van de driehoeksverhouding Matzerath-Agnes-Bronski beschrijft. Een foto toont de drie terwijl ze aan het kaarten zijn. Agnes houdt bij wijze van grapje één kaart naar de lens gekeerd: “Wie leicht durch eine einzige Geste, durch das bloße Aufzeigen der Skatkarte Herz Dame, ein gerade noch unaufdringliches Symbol beschworen werden kann; denn wer schwüre nicht auf Herz Dame!” (BT, 66)

⁴ Een andere korte oorlogsscène speelt zich af wanneer het Russische leger Danzig bezet, Matzerath doodschiet en Gretchen Scheffler verkracht. Niet toevallig komen bij deze twee oorlogsepisodes Oskars beide vaders om.

vooral niet dat de hoofdstukken “Die Polnische Post” en “Das Kartenhaus” beschreven worden vanuit het komische perspectief van Oskar, die de beschieting niet ernstig neemt. De zich niet betrokken voelende en zich dus onkwetsbaar achtende kindse maar niettemin wetende Oskar hanteert hier de techniek die de basishouding vormt voor vele andere scènes in de roman: “fast hätte ich lachen müssen.” (BT, 297) In ongepubliceerde notities bij een lezing over *Die Blechtrommel* traceert Wolfgang Iser de manieren waarop Oskar zich als verteller distantieert en het vertelde vervreemdt, ook volgens Iser gebeurt dat vooral via het komische. De bestorming van de Poolse post is volgens hem daarin toonaangevend voor de hele roman:

Nachdem die kampfschilderung begonnen hat, wird der humor auf den seiten 218/219 insofern distanzierend, als oscar (sic) sich gaenzlich von seiner umwelt befreit und sich von ihr emanzipiert hat. Der humor als ein phae-nomen, das die geltenden normen nicht akzeptiert, sondern sich ihnen ent-zieht, bleibt ein grundmoment des ganzen romans, das sich vor allem in den eben genannten seiten spiegelt. Die in dem kapitel the polish post office angemerkte komik ist fuer den ganzen roman ausserordentlich aufschluss-reich. Sie bringt in eine situation, in der auch der leser wahrscheinlich einer ganz bestimmten suggestion unterliegt, eine merkwuer- dige befreiung von einem solchen zwang. Es ist diese emanzipation, die die komische wirkung hier hervorruft.⁵

Het komische kunstwerk ontvlucht dus niet zomaar geweld en geschiedenis, het is een bevrijding van de dwangmatigheid van het geweld en geschiedenis.

Het kaartenhuis kan als kunstwerk, in een roman die zoveel gruwel laat meta-morfoser tot esthetische vorm, een metafoor zijn voor de roman zelf. Maar treffender lijkt mij het idee dat Jan een vaderlijk voorbeeld is voor zijn ‘zoon’ Oskar – Oskar erkent Jan die fatale middag voor het eerst echt als zijn vader en noemt hem ook “vader”.

Wanneer Oskar op zijn 28ste begint te schrijven is zijn situatie merkwaardig gelijkaardig aan die van Jan. Hij zit klem, hij heeft zich opgesloten, hij dicht de mensen rondom zich rollen toe (zoals Jan in de furie van het skaatspel Kobyella Matzerath noemt en Oskar Agnes) en is omringd door dezelfde drie spoken uit het verleden, zijn moeder Agnes, zijn vader Matzerath, zijn andere vader Jan. “Abenteuerlich sahen wir drei aus. Von unten traf uns das Kerzenlicht, gab uns das Aussehen alles vermögender Zauberer”, (BT, 311) meldt Oskar in het Poolse postgebouw. Het is grijnzende ironie van de superieure Oskar die in zijn leven en

⁵ Wolfgang Iser, ongepubliceerd lesmateriaal, typoscript uit 1968. Wolfgang Iser archieven aan de University of California, Irvine. Box 10, folders 1–2.

vertelling moet afrekenen met de alles behalve toverachtige avonturen van de driehoek Jan, Agnes en Matzerath. Daar in het postgebouw waande Oskar zich nog de afstandelijk en onbetrokken toeschouwer, de onbevreesde, de onaanraakbare. Maar intussen heeft de viscerale angst hem ook te pakken, ze daverd even hard in zijn lijf als in dat van Jan. Hij is niet die onbevangen vrolijk trommelende picaro meer, de Schwarze Köchin loert achter elke hoek. Hij werkt nu ook aan een bouwsel van papier terwijl hij met zijn trommel het verleden oproept en zijn angst bezweert. “[Das Gebäude] [...] ließ den skeptischen Oskar, **der ja das Kartenhaus nach allen Regeln durchschaute**, den beizenden Qualm und Gestank vergessen, der sparsam und gewunden durch die Türritzen des Briefraumes schlich und den Eindruck erweckte: Das Kämmerlein mit dem Kartenhaus drin grenzt direkt und Tür an Tür an die Hölle.” (BT, 315 [eigen nadruk])⁶ Ook Oskar is dus een kaartenhuizenbouwer, hij erkent het meester-schap van zijn vader Jan. Maar de bewondering verbleekt bij de kritiek. Jan maakte illusies. Hij toverde liefdessprookjes terwijl naast hem de hel losbarstte. Jan miskende de realiteit en vluchtte in zijn bouwsel, hij was een angstaas, een lafaard, een mislukkeling. Oskar is van een ander kaliber. Ook Oskar lacht: “Und erst als die von der Heimwehr begriffen, daß sie sich vor Jan und mir lächerlich machten, denn ich lachte laut, wenn die ‘Rausss!’ brüllten, da hörten sie auf mit der Brüllerei, sagten ‘Ach so’ [...]” (BT, 317) Oskar lacht niet als een weggevluchte maar als een meester. Oskar weent trouwens ook, hij zoekt bescherming bij twee Heimwehrmannen en “imitierte klägliches Weinen und wies auf Jan, seinen Vater, mit anklagenden Gesten, die den Armen zum bösen Mann machten”. (BT, 318) Oskar heeft alles onder controle, lachen en wenen doet hij strategisch. Het zijn maskers. Hij pleegt er geen verzet mee, maar probeert er als meeloper mee te overleven en er de troepen mee te entertainen. Oskar kiest die middag voor de aan de zwaartekracht onderhevige architectuur van de Heimwehr en het beton van de bunkers hoewel hem “der Glaube an Kartenhäuser als einzig menschenwürdige Behausung nicht fremd war”. (BT, 319) Het is voer voor zijn schuld.

Wanneer hij na de oorlog vertelt, en als verteller “meine [...] große Schuld” (BT, 320) als vadermoordenaar opbiecht – en in de biecht zijn katholieke moeder

⁶ Reddecks belangrijkste verdediging voor de waanzin van Jan, namelijk de reactie van Oskar, is taalkundig dubbelzinnig: “At the close of the paragraph, the ironisation of Jan’s seemingly stable, seemingly auspicious conduct is sharper still: Oskar may be swayed for a moment into suspending his disbelief – but Grass has him describe himself as ‘the sceptical Oskar, who **saw through** the house of cards in every way.’” Grass schreef: “...ließ den skeptischen Oskar, der ja das Kartenhaus nach allen Regeln **durchschaute**, den beizenden Qualm und Gestank vergessen [...]” (BT, 315) Begrijpt Oskar de constructie van het kaartenhuis, of doorziet hij ze? Het is waarschijnlijker dat de zelfverklaarde zoon begrip blijft voelen voor zijn vader, en hem dus ‘begrijpt’, waarom zou hij anders de helse stank bijna vergeten? In deze scène is veel meer aan de hand dan de verder niet toegelichte “ironie” die Reddeck erin leest.

navolgt –, is Oskar opnieuw tot kaartenhuizen bekeerd – daarin volgt hij zijn vader na. Maar Oskar doet dat niet meer naïef en onschuldig (zoals Jan die zich “schon im ewigen Reich der Kartenhäuser befand” (BT, 319)). Oskar-de-verteller heeft zich zoals Jan opgesloten maar hij blijft zich bewust van zijn tragiek en zijn vertelling gaat over de helse wereld. Hij maakt geen romantisch liefdesverhaal, want zijn liefdesverhalen zijn slecht afgelopen en voeden mee zijn isolement. Hij lacht niet omdat hij zich afwendt van de tragische wereld, en het zal hem dus niet overkomen dat hij zoals Jan “der arme Jan, blöde und glücklich vor sich hin lächelte, in den erhobenen Händen einige Skatkarten hielt und links mit einer Karte – ich glaube, es war Herz Dame – dem davonfahrenden Sohn und Oskar nachwinkte”. (BT, 317) Oskar ziet de dood aankomen, hij ziet zulke drama’s onder ogen. Hij lacht omdat hij de wereld kan bespelen en die drama’s van hun gewichtigheid, noodzaak en tragiek ontdoen. “[D]enn ich lachte laut, [...] da hörten sie auf [...], sagten ‘Ach so’ [...]” (BT, 317) – is het niet in het echt, dan in het kaartenhuis van zijn verbeelding en in de wervel van zijn vertelling, daar in de afzondering van zijn gekkenhuis. Dat *luftig* en *leicht atmend* bespelen en ontmaskeren van een wereld “voller atemloser Toter und Lebendiger, die den Atem anhielten”, (BT, 315) in een poging om de vreselijke angst af te houden, staat mij voor ogen als de belangrijkste geste van deze roman.

2 • Nog een illegale roman

Of hoe nog proza te schrijven na Auschwitz en hoe de misbruikte taal en genres via parodie toch een grotere waarachtigheid kunnen bereiken.

Die Blechtrommel is op zijn manier een ‘illegale roman’. Hij is in 1959 verschenen, zes jaar na *De Kapellekensbaan*, maar is evenzeer een oorlogsroman die geboren is uit frustratie met de verbijsterend vanzelfsprekende naoorlogse restauratie. Hij streek tegen de haren in en wekte groot schandaal. De grotendeels conservatieve kritiek verwierp hem heftig als absurd en aanstootgevend. De gelijkenissen met de receptie van Boons vroege werk springen in het oog. Grass worden nihilistische immoraliteit, seksuele perversiteit en blasfemie verweten.⁷ Tegen *Die Blechtrommel* en de opvolger *Katz und Maus* werden veertig rechtszaken ingespannen. De roman werd verbrand, (Reddick, 1975: 4) werd prijzen geweigerd maar nooit gecensureerd of verboden.

Pas toen de storm luwde kwam de ware normdoorbreking van de roman in beeld: de herinneringsarbeid die Oskar Matzerath onderneemt, zijn verwoed trommelen tegen de ‘Geschichtsleugnung’ en de daarmee samenhangende ‘Schuldleugnung’

waaraan de Duitse naoorlogse samenleving ten prooi gevallen is. “*Die Blechtrommel* ist mit dem Impetus des Protestes geschrieben gegen die weitverbreitete Tendenz, die Nazi-Epoche zu verdrängen und mittels eines kollektiven Schuld-leugnungsprozesses aus dem privaten und öffentlichen Gedächtnis zu streichen. Dem stemmt sich das Buch entgegen; es will erinnern und aufrütteln.” (Brode, 1976: 58) Een roman dus als aanklacht en oproep, die de geschiedenis en verantwoordelijkheid ontvluchtende Duitse lezers wil wakker schudden uit hun prille welvaartsdromen. Maar zoals bij Boon is die aanklacht dubbelzinnig. De ‘held’ Oskar die niet lijdt onder de Duitse “Unfähigkeit zu trauern”⁸ haalt elke normaliteit onderuit en is allerminst een geëngageerd nieuw rolmodel.

Boon kon de staat van de wereld niet waarachtig optekenen in de traditionele romanvorm. Die vorm was deel van het probleem. Grass stond voor een gelijkaardige hindernis. Hij moest in *Die Blechtrommel* twee met elkaar vervlochten gevechten leveren, tegenover de collectieve Duitse verantwoordelijkheid en tegenover de Duitse literaire traditie. (Pollock Brodsky, 1996: 235) Geen enkel traditioneel genre was nog adequaat om de geschiedenis van de nazificering te schrijven, zelfs de taal diende grondig *gedenazifiziert*. De traditie van de Grote Duitse Literatuur, ook al voor de oorlog heilig en monolithisch, was besmet door het nazisme. Vooral de kunstler- en bildungsroman waren verregaand gecompromitteerd. De romantische cultus van de kunstenaar en schrijver als visionair genie was door de ideologen en propagandisten van het nazisme handig omgebogen tot politiek instrument. Als de romantische Duitse kunstenaar de creatieve kracht bezat om uiting te geven aan de geest van het Duitse volk, dan was zijn genie dus sociaal en politiek geëngageerd, in dienst van de natie. Hitler, een schilder, trommelaar en visionair, was de geniaalste van alle kunstenaars. “The Nazi attempt to fuse politics and aesthetics and to see in Hitler the chief manifestation of the German poetic spirit turned the technique of Thomas Mann’s Bildungsroman, in which the development of an artist was symbolically equated with the development of the German nation, grotesque;

⁷ Günter Blöcker zette in 1959 de toon van volslagen onbegrip: “So hinderläßt das Überfüllte Buch am Ende den Eindruck einer wahrhaft gräßlichen Leere. In seinem konsequent antihumanen Klima gibt er nur eines, woran man sich halten kann: Selbsthaß.” (in Jin-Sok Chong, 2002: 12) Vooral de “Bedürfnis nach Schmutz” viel de burgerlijke kritiek zwaar, de “skandalösen Exhibitionismus pornographischer Exzesse”. (Hermand, 1996: 4) De katholieke, conservatieve en voormalig fascistische lezers werden gewaarschuwd voor het blasfemische en taboedoorbrekende, Grass werd een “brünstigem Verlangen nach Geilheit, Gemeinheit, nach zwanghafter Verhöhnung und krankhafter Beschmutzung sämtlicher geltenden Werte” verweten. (Günter Sawatzki in *Bunte Blätter* op 19/20 december 1959, geciteerd in Hermand, 1996: 4)

⁸ Alexander en Margarete Mitscherlich veroorzaakten in 1967 grote ophef met hun sociaal-psychologische studie *Die Unfähigkeit zu trauern* dat geldt als het standaardwerk over de psychologie van de naoorlogse Duitse geschiedenis.

both the glorification of the artist as the highest representative of mankind and the symbolic identification of his artistic career with the development of the German nation was undercut.” (Mason, 1974: 54) Grass maakt de schrijver, trommelaar en kunstenaar Oskar tot een genie maar ook tot een eeuwig driejarige dwerg en misvormde, tot een symbool van een minder glorieus Duitsland. Deze bloem van de Duitse geest schrijft vanuit een gekkenhuis.

Het literaire klimaat waarin Grass in de jaren vijftig begon te schrijven, eerst theaterteksten en poëzie en pas omdat succes daarin uitbleef ook proza dat tot *Die Blechtrommel* uitgroeide, was nog lang niet uitgeklaard. Na 1945 was er, in de literatuur noch in de maatschappij, een *Stunde Null* (Vormweg, 1981: 15) gekomen waarin radicaal komaf werd gemaakt met die genazificeerde consecratie van historische en klassieke genres. De auteurs van de stroming van de *innere Emigration* knoopten aan bij de traditie van voor 1933. Veel van hun romans speelden zich af in een ijle “Ortlosigkeit und Desorientiertheit”, ze huldigden een houding van “politische Neutralität, die Versenkung ins vermeintlich Wesentliche, die idyllische Innerlichkeit”. (Sin-Sok Chong, 2002: 17) De oudere auteurs van de *Exilliteratur*, de andere belangrijke naoorlogse stroming – de broers Mann, Herman Hesse, Franz Werfel, Robert Musil, Hermann Broch, Georg Kaiser – zetten na 1945 hun oeuvres verder volgens de vertrouwde lijnen. Nieuwere stemmen kregen in West-Duitsland amper gehoor. Arnold Zweig, Stefan Heym, Bertolt Brecht, Johannes R. Bechers of Anna Seghers trokken naar Oost-Duitsland. Pas op het eind van de jaren vijftig stond in de West-Duitse letteren een generatie op die na de capitulatie was beginnen te schrijven, en zich niet bezwaard voelde door haar eigen houding tijdens de nazi-jaren.⁹ Zij contesteerden de snelle en conveniënte conservatieve restauratie van de *Bundesrepublik*, ze rukten zich los uit innerlijke roerselen en gingen een open confrontatie aan met de taal en met het verleden. Hans Magnus Enzensberger, Martin Walser, Ingeborg Bachmann, Günter Grass en andere auteurs rond het tijdschrift *Ruf* en van de Gruppe 47 zochten hun manier om toch nog te kunnen *schreiben nach Auschwitz*.¹⁰

Grass voelde niet de aandrang om de traditie overboord te gooien, om in de woorden van Boon een kruis over alles te trekken en radicaal te vernieuwen. Formeel sloeg Grass niet de weg in van de avant-garde en het experiment. Zijn proza wilde geen radicale breuk voltrekken maar een vorm van continuïteit beoefenen. Dat was volgens Grass geen poëtische maar een morele opdracht: “Nur so konnte das Schreiben nach Auschwitz – ob Gedicht oder Prosa – fortgesetzt werden. Nur so, indem sie zum Gedächtnis wurde und die Vergangenheit nicht enden ließ, konnte die deutschsprachige Nachkriegsliteratur die

allgemeingültige Schreibregel 'Fortsetzung folgt...' für sich und gegenüber den Nachgeborenen rechtfertigen." (Grass, 2000: 306) Hij moest een geschiedenis schrijven die het nazisme niet demoniseert als een irrationele uitbarsting, als een onbegrijpelijk en onherhaalbaar accident. Die demonisering speelde alleen maar in de kaart van het vergeten. Wilde hij een tijdperk waarachtig in herinnering brengen, dan moest hij dat doen met de genres die het hebben verbeeld en die de blik op de toenmalige wereld hebben vormgegeven. Het moest dus een dialoog worden met de traditie die zich zo gemakkelijk had laten misbruiken. Het kon niet anders dan een parodistische dialoog worden waarbij Grass kritisch en ironisch afstand neemt van de genres die hij aanhaalt.

De artistieke uitverkorenheid en autoriteit werd het belangrijkste doelwit van *Die Blechtrommel*. De roman werd een parodistische collage, in de eerste plaats van de grote Duitse traditie van de kunstler- en de bildungsroman, maar ook van de autobiografie en de historische roman, de bekentenisroman, de picareske roman, de avonturenroman, de klassieke epische roman, van het denken en schrijven van de romantiek, het classicisme, het expressionisme, het symbolisme, en zelfs de avant-garde. (zie Mason, 1974: 36) Zij vormden mee het betekenissysteem waarvan *Die Blechtrommel* het verloren lopen in de waan beschrijft. Door dat te parodiëren, maakt Grass de vertrouwde en daarom nog amper opgemerkte tekst- en handelingsstructuren, talen en stijlen, symbolen, chronotopieën of prototypische personages zichtbaar en vervreemdt hij ze. De satirische kritiek van de parodie, zo alomtegenwoordig in *Die Blechtrommel*, richt zich daarmee ook tegen de lezer die percipieert en interpreteert via de traditie en haar betekenissystemen. Met de parodie geeft de roman aan "daß in ihr [Die Blechtrommel] alle bekannten und dem Leser vertrauten Formen, Motive, Techniken des epischen Erzählens gerade zur Affirmationsverweigerung, zur verfremdenden Distanzierung und aufklärenden Horizonterweiterung der Rezipienten im Sinne Wolfgang Isters verwendet seien". (Rieks, 1979: 431)

Parodie schept een vervreemdend zelfbewustzijn, tussen taal en wereld, tussen lezer en taal. Die breuk zag Bakhtin als een opening van voltooide beschrijvingen

⁹ In het essay "Der Stil der sechziger Jahre" doet Grass in april 1966 zelf het relaas van die literatuur-geschiedenis: "Ende der fünfziger Jahre meldete sich bei der Gruppe 47 eine Generation zu Wort, die bei Kriegsende zu jung gewesen war, entweder Nazi oder Verfolgter der Nazis gewesen zu sein. Dennoch waren sie alt genug, um aus der Sicht jugendlich distanzierter Zeugen berichten zu können. Diese vom bloßen Jahrgang her begünstigte Distanz, diese Kühle der Verdienst- und Schuldlosen ließ innerhalb der Gruppe 47 zum ersten Mal Stildiskussionen aufleben. [...] Ich nenne die Namen Martin Walser, Hans Magnus Enzensberger, Helmut Heißenbüttel, Klaus Roehler, Peter Rühmkorf und rechne auch mich zu dieser Generation." (Grass, 1997: 165)

¹⁰ Theodor Adorno legde een zware hypotheek op de jonge Duitse schrijversgeneratie met zijn tot slogan verworpen uitspraak "nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch".

van de wereld, van gefinaliseerde abstractie en totaliserende conventie, waardoor een verfrissende omgang met de realiteit mogelijk is. Parodie richt de roman op ervaring, op de levende, evoluerende en concrete werkelijkheid en staat veelzijdigheid en contradictie toe. Daarom is parodie, in de Bakhtiniaanse lezing, een gangmaker van realisme in de roman.

Die Blechtrommel bevestigt die functie van parodie. Schijnbaar zonder moreel standpunt, in een roes van Nietzscheaanse amoraliteit, richt de roman zich via de voorbijgestreefde genererestanten op de plotseling gereveleerde concrete ervaring van een middenstandsmilieu in een voorstad in een uithoek van het rijk. Oskar vertelt niet episch over nazisme en oorlog, maar over het zwarte uniform dat Matzerath bijeengaart, de postkaartjes die Frits Truczinski stuurt, over wat hier en nu te zien, horen en ruiken is, wat zich voordoet op en onder de skaattafel, in het bed van Lina Greff, in de kelder van een jazzcafé. Die haast telescopische aandacht voor het voor-handen-zijnde, en de encyclopedische drift om het te beschrijven en te inventariseren in voordien exclusief geachte maar nu als constructie ontmaskerde talen, om het in allerlei nieuwe woordcombinaties en neologismen te gieten, maakt het DNA uit van deze roman.

Dat DNA krijgt niet alleen in de parodie vorm. Veel opvallender dan de parodie is de groteske herijking van de werkelijkheid die Grass enthousiast in *Die Blechtrommel* voltrekt. Ook dat groteske is in de naoorlogse context een politiek dissidente esthetiek. "Precisely those qualities with which the grotesque had long been associated – the bizarre, the perverse, the anti-natural, the deformed, and the exaggerated – were the very ones that the national socialists had denounced as "degenerate" about modern art." (Connelly, 2003: 269) In de kunstscène kwam het groteske opnieuw onder de aandacht via het dadaïsme en het surrealisme – ook Oskar komt er op de kunstacademie van Düsseldorf langs die weg mee in aanraking. "Da wurde Oskars Gesicht zu einem honiggelben Zifferblatt, wie es einst unsere Standuhr zeigte, da blühten in meinem Buckel mechanisch rankende Rosen, die Ulla zu pflücken hatte, da saß ich der oben lächelnden, unten langbeinigen Ulla im aufgeschnittenen Leib [...]." (BT, 619) Het groteske bedrijven was het recht op de autonomie van de kunst opeisen en na dertien jaar Nationaal Socialistische censuur en triomfalistische en banaal realistische esthetiek in dienst van ideologie, ras en volk, was dat geen lichte kwestie.

Grass gaat echter niet de weg op van het surrealisme. Zijn groteske verdraaiingen vervreemden op een andere manier. Grass is een realist. Zoals Boon met het groteske de wereld een draai geeft van een kwartslag om diezelfde wereld duidelijker te kunnen zien, stelt Grass het groteske in dienst van een radicale werkelijkheidsbeleving. Grass geeft Oskar fantastische gaven; de grenzen met het waanzinnige, onwaarschijnlijke, onmogelijke, magische of absurde vervagen.

Maar die grenzen vervagen met als doel de tastbare, zintuiglijke realiteit en materialiteit nog nadrukkelijker in beeld te brengen. Oskar ziet haarscherp de materialiteit, vaak emotioneel en zonder enig inlevingsvermogen, hij ziet alleen die materialiteit. Alle emoties en gedachten reduceert hij tot materialiteit. Daar ligt de bron van het groteske. Die materialiteit is radicaal anti-ideologisch en stelt Grass in staat om de geschiedenis van nazificering, morele verblindings, oorlog en schuld überhaupt te vertellen. Ze geeft hem een houvast terwijl hij zijn weg zoekt; “[a]us deutscher Geschichtsträchtigkeit geworfen, lagen Trümmer- und Kadaverberge zuhauf. Diese Stoffmasse, die sich, indem ich sie abzutragen begann, vergrößerte, war nicht wegzublitzeln”. (Grass, 2000: 307)

3•In de Moors-Spaanse school

Ik lees 'Die Blechtrommel' als een komische en niet als een absurde en vervreemdende roman.

In de toespraak die hij in 1999 hield bij het ontvangen van de Nobelprijs literatuur situeert Grass zijn eigen proza uitdrukkelijk in de komische traditie. Uit die redevoering citeerde ik het picareske motto voor dit hoofdstuk. Grass omschrijft zichzelf als een romancier die “nur eine Wirklichkeit” wil vervangen door proza dat “eine Vielzahl von Wirklichkeiten” (2000: 304) presenteert, „um einen solch erzählerischen Befund als Gefahr zu werten, als eine tödliche für die jeweiligen Hüter der einen und einzigen Wahrheit”. Hij stamt uit de „maurisch-spanischen Schule des pikaresken Romans”, noemt Swift en Rabelais als zijn voorvaders, (2000: 305) en schrijft over helden bij wie de lach “der Verzweiflung abgewonnen [ist]”. In zijn fictionele wereld “laufen Komödie und Tragödie Hand in Hand”. Een dergelijke schrijver stelt zich verdekt op. “Allerorts stellt er Spiegel auf. Nie weiß man, wessen Bauchredner er jetzt ist. Der reizvollen Perspektive wegen sind in des Pikaro Manege manchmal sogar Zwerge und Riesen zugange.” (Grass, 2000: 305)

Die Blechtrommel geldt haast unaniem als een roman met een wrang-komische inslag. Hij wordt fel ironisch genoemd, zwart of duister komisch, satirisch, grotesk verworden of speels grotesk, karikaturaal, parodistisch, tragikomisch. Oskar Matzerath heet “a grotesque hero” te zijn, “an extra-ordinary and capable individual whose apartness is emblemised not by handsome looks and nobility of mind but by grotesque appearance and excentricity approaching the bizarre, even the lunatic”, (McElroy, 1986: 317) en die als verteller en fictionele schrijver zijn invloed laat gelden op elk aspect van de roman. De vervreemding van de

vertelling is “satirische intentie” en het fantastische heeft soms een “grotesk” effect. (Just, 1972)

Des te merkwaardiger is het daarom dat het komische in de rijke secundaire literatuur over *Die Blechtrommel* zo onderbelicht is gebleven. Het picareske gehalte van Oskar is goed onderzocht terrein (Diererichs, 1971, Kremer, 1973 of Rickels, 1986). Hoewel parodie, ironie, groteske en satire vaak terugkerende (maar vaag blijvende) typeringen zijn, en in wel meer studies deel uitmaken van het analytische jargon (Arker, 1989, Just, 1972, Wieser, 1968), gaan slechts enkele studies systematischer in op uiteenlopende aspecten van de parodie en het groteske. (Ann L. Mason, *The Skeptical Muse* (1974) onderzoekt het parodistische beeld van de kunstenaar in het werk van Grass, Silke Jendrowiak, *Günter Grass und die “Hybris” des Kleinbürgers*, bespreekt parodie in het kader van de “ironische Distanz” die de autobiografische verteller Oskar opbouwt (1979)).

Maar een komische roman is *Die Blechtrommel* voor niemand. Het gewicht van de geschiedenis lijkt te zwaar, de vele vervreemdingsstrategieën van Oskar te complex, de stijl van Grass te dichtgeweven. De roman voert “die Absurdisierung der Welt” (Leroy, 1974: 103–111) op en wordt een “Kompendium aller Sinnlosigkeit”. (Leroy, 1974: 106) Het komische is slechts een neveneffect van het ontregelende proza, een bijwerking van de (politieke) satire en (formele) ironie, een clownesk masker dat de tragedie verhuult die nergens in de roman wordt uitgesproken en daarom zo alomtegenwoordig is. De humor van Oskar is volgens de kritische consensus zwart, en zoals Werner Frizen opmerkt: “Der schwarze Humor ist bekanntlich die humorloseste Form des Humors.” (Frizen, 1986: 166) Daarom bestempelt Frizen *Die Blechtrommel* ook halfweg de jaren tachtig nog als proza in de traditie van het absurde theater. Dieter Arker volgt hem daarin, (bij voorbeeld 1989: 342 e.v. en 506–527) vindt de Sisyphus van Camus terug in het oeuvre van Grass en plaatst *Die Blechtrommel* in de traditie van het moderne groteske: “sie ist realistisch, grauenvoll und wirkt doch lächerlich.” (Arker, 1989: 345) Maar het absurde overheerst, “[d]ie Absurdität, welche die BT beklagt, trifft den Zustand der ‘verwalteten Welt’ unter der Bedrohung von Bombe und Totalitarismus”. (Arker, 1989: 342) Dat absurde, na de oorlog zo in zwang maar al snel verwaterd tot ‘the yawn of déjà vu’, leverde bij Grass nog wel een interessante duistere groteske op, vindt ook Theodore Ziolkowski, maar “the flight into the grotesque is only a temporary solution, which cannot satisfy us in the long run. [...] Life, if it is to have any meaning, must finally return from the realm of the imagination and the madhouse into reality.” (1969: 357) Au fond is Grass’ zwarte komedie dus onethische onernst, ongepast in het licht van de brutaliteit van de geschiedenis. Het verwijt duikt geregeld op in het kritisch werk rond *Die Blechtrommel*. Als verwijt tegen de lach klinkt het bekend in de oren.

Ik volg die consensus over de duistere maar vrijblijvende absurditeit niet. Ik lees *Die Blechtrommel* als een lucide lachende roman, Oskar als een verteller wiens groteske en parodistische kijk een hoog lachend (komisch) gehalte heeft, en het komische in de roman niet als een vlucht in de absurde fantasie maar als een klaarheid scheppende distantiëring en desentimentalisering.

Zoals de lezing van *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* streeft ook deze lezing geen exclusiviteit na. Ze speelt verder geen dialectisch spel met de *Grassforschung* en bedrijft niet de argumentatiestijl die eerst een oppositie creëert, een vijandbeeld construeert om daarop een alternatief te formuleren – ik lees dus niet tégen het absurde. Ik gebruik de Grass-studie als context voor mijn lezing, ik geef spaarzaam maar relevant aan waar ik verderbouw op werk dat al gedaan is, of waar ik afwijk van toonaangevende interpretaties.

4•Trilogie

Hoe ik Die Blechtrommel lees binnen de trilogie en het oeuvre.

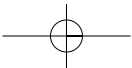
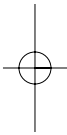
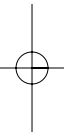
Die Blechtrommel is in 1974 in één band uitgegeven met de novelle *Katz und Maus* (1961) en de epische roman *Hundejahre* (1963) als de *Danziger Trilogie*. Dat was niet alleen uitgeverslogica van Luchterhand Verlag, Grass had er al verschillende keren over geklaagd dat de kritiek de drie romans te weinig in hun evidente samenhang beschouwde als een *Gesamtkomplex*. Ondanks de grote verschillen in stijl, personages en onderwerpen is die cohesie evident in de locatie (Danzig en het land rond de Weichsel), de tijd (de oorlog als scharnier tussen voor en na) en het sociale milieu (kleinburgerij), terugkerende personages of types van personages, en een deel van de thematiek (de dwang om te schrijven, de herinnering en schuld). “Und das [andere] Gemeinsame, in den Büchern natürlich unterschiedlich stark, ist die Erweiterung des Wirklichkeitsverständnisses: das Einbeziehen der Phantasie, der Einbildungskraft, des Wechsels zwischen Sichtbarem und Erfindbarem.” (Grass in Neuhaus, 1997: 70) De samenhang is overtuigend gedocumenteerd door onder anderen John Reddick (1975), Volker Neuhaus (1979), Hanspeter Brode (1979) of Marcus Vinicius Mazzari (1994). De drie romans kenden eenzelfde genese, en Grass was nog voor de publicatie van *Die Blechtrommel* gedetailleerd aan het werk aan *Hundejahre*. Het zijn dus niet zomaar drie romans over dezelfde locatie, “it is rather that they are deeply and organically related to one another, different in many respects, maybe, but all inspired as it were by the same muse”. (Reddick, 1975: 1)

Voor de *Grassforschung* is die samenhang belangrijk. De trilogie vertegenwoordigt een cruciale fase in de artistieke ontwikkeling van Grass van dichter en absurdistisch dramaschrijver tot politiek geëngageerd romancier. (Reddick, 1975: 109) Ze representeert het fictionele en thematische thuisland van Grass en vestigt hem als een door de geschiedenis gevatte schrijver bij wie het persoonlijke en het algemene niet van elkaar te scheiden zijn. En ze bewijst dat Grass “ja bei aller Tabuzertrümmerung immer zugleich Traditionalist geblieben ist” (Brode, 1979: 54) die in een lange epische adem verder borduurt op dezelfde thematiek, die breedvoerig uitweidt, maniëristisch varieert, bezwerend herneemt, en die in 1963, na 1.500 bladzijden, tegenover *Der Spiegel* toch verklaart: “Ich fürchte, mit diesem Thema bin ich noch lange nicht fertig.” (in Brode, 1979: 55).

Ondanks de evidente samenhang van *Die Blechtrommel* met *Katz und Maus* en *Hundejahre*, speelt de trilogie in deze analyse hoogstens een zijdelingse rol. *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* was een hecht tweeluik, een dubbelroman, in grote lijnen en in details identiek maar toch niet inwisselbaar. De dynamiek van de romans, de ontwikkeling van de thema's, de personages, de procédés en de schrijf- en vertelsituatie vergde in de analyse een gelijkwaardige benadering. De dynamiek tussen de drie romans van de *Danziger Trilogie* is niet die van een meerdelige of meervoudige roman maar die van een hecht en speels naar zichzelf verwijzend oeuvre. Een vergelijkbare band bestaat tussen Rushdies *Midnight's Children*, *Shame* en *The Moor's Last Sigh*, romans die nog niet samen zijn uitgegeven maar die gelden als de Indische trilogie van Rushdie – ze spelen zich af op het Indische subcontinent en zijn gebouwd rond parallelle ervaringen van ontwrichting. Het zijn broederromans, opgetrokken uit hetzelfde genetische materiaal maar fors verschillend van temperament. Ze lichten karaktertrekken, thema's, kunstgrepen en obsessies uit die in de andere romans minder uitgesproken bleven. Ze hebben een eigen identiteit en visie. Daarom benader ik ze in deze analyses utilitair als geprivilegieerde bronnen binnen de respectieve oeuvres, oeuvres die ik trouwens verder grotendeels buiten beschouwing laat. Dat is nodig om de studie een klare koers te laten varen en ze binnen de perken te houden. Voor deze studie tellen niet de onderlinge verbanden binnen de trilogieën of oeuvres. Deze studie wil vergelijken hoe de drie kernromans *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*, *Die Blechtrommel* en *Midnight's Children* via hun komische lichtzinnigheid de moderne tragiek ontwapenen.

Binnen het schema dat ik heb uitgetekend over de zes onderzoeksniveaus waarop ik groteske en parodie onderzoek, concentreert dit *Blechtrommel*-hoofdstuk zich voor parodie op tekst/stijl en op plot/thema's, en voor het groteske op vertelling/vertelsituatie en chronotopie. Het zijn geen exclusieven en de verschillende

niveaus zijn vaak moeilijk te scheiden. Oskars vertelling is grotesk omdat hij een grotesk subject is, en de groteske werking van zijn vertelling (hoe hij vertelt) kan niet los gezien worden van de groteske uitwerking, van wat hij vertelt en manier waarop hij beelden tot groteske beelden transformeert. De parodistische tekst/stijl bespreken lukt niet zonder de parodistische vermenging van genres en de parodistische inzet van de vertelling aan te halen. Zoals elk schema is de indeling artificieel. Maar hopelijk laat het toe om parodie en groteske in veel gevarieerdere termen en verschijningsvormen te bespreken dan doorgaans gebeurt. In het Boonhoofdstuk kwam de parodie eerst aan bod; hier behandel ik het groteske eerst, en uitgebreider, omdat de groteske vertelsituatie zeer bepalend is voor de roman, en het groteske realisme het alternatief vormt voor de betekenissystemen die de parodie onderuithaalt.



II

HET BLIK EN DE DOOD

Groteske vertelling

1 • De vertellersdwang

Van Oskars volledig zelfbewuste stem gaat een perverse dwang uit.

De groteske herijking van de wereld in *Die Blechtrommel* is het werk van de verteller. De trommelaar Oskar oefent een realiteitsdwang uit, een ware cognitieve tirannie. Zijn narratief getrommel levert een dwingend “point of view” op, hij is een overweldigend bewustzijn waaraan nergens in de roman te ontsnappen valt. Oskar is een en al stem, een volledig geëmancipeerde held, in de termen van Bakhtin een “all-devouring consciousness”. (PDP, 49) Zonder een spoor van tussenkomst van een ander bewustzijn in de roman geeft hij zichzelf en zijn wereld vorm. Hij doet dat vanuit een standpunt dat op alle mogelijke manieren ‘afwijkt’.

De romangeschiedenis kent wel meer dwingende stemmen die erin slagen de wereld te vernauwen tot hun schuldige, ziekelijke, obsessieve, perverse, verslaafde of misdadige bewustzijn. Dostoevski's duivels chagrijnige, hypochondrische en misantropische ex-ambtenaar uit de ondergrond (*Memoires uit het souterrain*, 1864) geldt als de voorvader van een dynastie waartoe ook Italo Svevo's pathetisch onmachtige Zeno behoort (*Conscienza di Zeno*, 1923), Vladimir Nabokov's Humbert Humbert (*Lolita*, 1955) en Rushdie's Saleem Sinai (*Midnight's Children*, 1983). Allen staan ze aan het eind, ze vechten tegen mentale of fysieke degradatie, hun ‘memoires’ zijn een poging tot zelfbehoud. Maar zelfs in die extreme toestand leveren ze zich niet zomaar over aan de biecht die van hen verwacht wordt, met zijn moralisme, of aan de therapie die hen zou redden, met haar beloftes van zelfinzicht en waarachtigheid. Hoewel ze vechten tegen de waanzin die hen bedreigt, houdt hun vertelling geen terugkeer naar de normaliteit in. Als vertellers en schrijvers zijn ze performers, illusionisten die hun toehoorders (dokter, verpleger, minnares, juryleden) en lezers willen behagen. Ze biechten niet, ze bedrijven de kunst van het vertellen. Hun waarheid ligt niet in de (waarachtige) feiten die ze over zichzelf opdiepen, maar in de stijl waarmee ze hun leven recreëren. Hun wereld is hun stem, haar overtuigingskracht is de uiteindelijke maatstaf voor hun moraliteit en geestelijke gezondheid.

Oskar Matzerath is een van hen. Ook hij staat aan het einde, ook bij hem draait het om schuld. Hij is een vader- en moedermoordenaar, een incestpleger, een vrouwenverkrachter en verpleegsterfetisjist, een vernielzuchtige vandaal, een nazipropagandist, en een leugenachtige verteller bovendien. Aangezien alleen hij vertelt, is alleen dat laatste zeker. Zijn schuld is evenredig groot aan de misdadige tijd waarin hij geleefd heeft. Of is ze dat?

Oskars vertelling wordt een uitgesponnen en veelzijdige poging om zich te distantiëren van die wereld waarvan hij de schuld op zich schijnt te hebben genomen. Die distantie zoekt hij als verteller tegenover zijn publiek/lezers, en als observator en picaro tegenover de wereld die hij bekijkt en beleeft. Hij hult zich daarvoor in de rol van waanzinnige en schuldige, en neemt de gestalte aan van een kind, een dwaas, een dwerg en een clown. Hij is een buitenstaander, hij ironiseert en degradeert, hij esthetiseert en vervreemdt, hij maakt grotesk. Hij kan dat doen, zijn absurde en misdadige tijd en wereld ironiseren, degraderen, esthetiseren en vervreemden, omdat hij weigert om hem ernstig te nemen. De komische blik is het hart van zijn vertelling, omdat het komische hem in staat stelt om ondanks het onuitspreekbaar absurde een realistische vertelling te reciteren.

2 • De buitengesloten verteller (distantie als verteller)

Als verteller neemt Oskar een uitzonderlijke positie in. Hij zondert zich af van zijn lezers en van de wereld waarover hij vertelt. Maar hij wil ook behagen zodat hij de lezer verder kan lokken in het onbetamelijke perspectief waarmee hij kijkt. Ook hij doet aan averechtse verkenningen.

De eerste zin van *Die Blechtrommel*, “Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt [...]”, (BT, 9)¹¹ maakt de roman die volgt tot “speelruimte” (Frisen, 1987: 30) van Oskar Matzerath. Oskar pleegt in die eerste zin een dubbele toe-eigening. Hij neemt niet zomaar het woord, hij schept de vrijheid om het woord volledig naar zijn hand te zetten. Hij verklaart zichzelf tot buitenstaander van het

¹¹ Die aanzet gaf Grass, na twee eerdere versies, bij de derde versie het perspectief van waaruit de rest van de roman zich als van nature ontvouwde. “Mit dem ersten Satz: ‘Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt...’ fiel die Sperre, drängte Sprache, liefen Erinnerungsvermögen und Fantasie, spielerische Lust und Detailobsession an langer Leine, ergab sich Kapitel aus Kapitel, hüpfte ich, wo Löcher den Fluß der Erzählung hemmten, kam mir Geschichte mit lokalen Angeboten entgegen, sprangen Döschchen und gaben Gerüchte frei, legte ich mir eine wildverwuchernde Familie zu, stritt ich mit Oskar Matzerath und seinem Anhang um Straßenbahnen und deren Linienführung, um gleichzeitige Vorgänge und den absurden Zwang der Chronologie, um Oskars Berechtigung in erster oder dritter Person zu berichten, um seinen Anspruch, einen Sohn zeugen zu wollen, im seine wirklichen Verschuldigung und um seine fingierte Schuld.” (Grass in Geissler, 1976: 82)

normale en gangbare. Verwacht van de verteller geen conventioneel relaas. Hij spreekt ons, de lezers, direct aan, maar hij zal de wereld niet proberen weer te geven volgens de normen die wij kennen en verwachten. Die distantie is van essentieel belang voor zijn vertelling. Dankzij de distantie kan hij conventies tarten en mag hij de wereld komisch en grotesk op zijn kant zetten.

Dit plaatst Oskar in een positie van macht en controle die veel verder reikt dan die van een 'gewone' verteller. Hij kent de wereld van zijn toehoorders en lezers – dat “zugegeben” kan alleen maar vanuit de kennis van hun wereld –, maar zelf blijft hij onvatbaar; hij behoort tot de ziekte en de waanzin, hij is de blauwogige die niet kan worden doorzien. Hij kan spelen met wat de lezers niet kennen.¹² Zij kunnen zich niet met hem identificeren. Het frustreert alle klassieke verhoudingen. “‘Identifikationsverweigerung’ bzw. ‘Wertesystemkonflikt’ bezeichnet die Struktur dieses Textes.” (Just, in Jurgensen, 1973: 33)

Even ziet het er nochtans naar uit dat ook *Die Blechtrommel*, zoals *De Kapellekensbaan*, het werk is van een naoorlogs collectief waar schrijver en lezers (op zijn minst ogenschijnlijk) nauw verbonden zijn. Oskar vraagt zijn verpleger Bruno Münsterberg om 500 bladzijden papier te kopen en begint in september 1952 aan zijn verhaal dat hij laat aanvangen bij de verwekking van zijn moeder in 1899. Tot september 1954, zijn dertigste verjaardag, verhaalt hij met vulpen en trommel. De trommel is zijn reminiscentiewerktuig, zijn pen communiceert ekfrastisch met de lezer.¹³ Bruno en andere bezoekers horen toe.

Ondanks zijn geïsoleerde positie wordt Oskar als verteller goed omringd. Bevoorraadt Bruno hem van het papier, dan bevoorraadt Maria, zijn stiefmoeder en 'voormalige geliefde', hem van het blik.¹⁴ Wanneer hij ook nog zijn vertelling doorgeeft en het récit van anderen opneemt in zijn boek, lijkt hij helemaal de

¹² Een parafrase van de tweede en derde paragraaf luidt: Oskar liegt Bruno gebeurtenissen uit zijn leven voor, die is erkentelijk voor het verhaal, maakt op basis van het verhaal een touwconstructie, toont die (ter goedkeuring?) aan Oskar, en Oskar praat Bruno het idee uit het hoofd de interpretatiekunstwerkjes een kleur te geven. Onderschat Oskar de naïviteit, volgzzaamheid en goedgelovigheid van zijn verpleger (en zijn lezer) niet een beetje? Of ziet hij dat ook Bruno veinst?: “[Er] versucht in etwas zu starrem Gesicht allen Schrecken gleichzeitig Ausdruck zu geben und nimmt Abstand von seinen farbigen Plänen.” (BT, 9)

¹³ Voor een grondige analyse van deze vertelsituatie, de schrijver die zich met zijn trommel in bed heeft teruggetrokken, en de repercurssies op het vertellen, verwijs ik naar de uitstekende analyse van Werner Fritzen. (1987, 25–47)

¹⁴ Elke drie weken brengt ze hem van de speelgoedhandelaar een nieuwe trommel. De oude worden bewaard in een kelder samen met een dagboek dat “über meine Trommeln von Jahre neunundvierzig an Bescheid weiß”. (BT, 268) Het vertelde ritme laat zijn sporen na. Oskar schrijft dus niet alleen een boek, hij is ook een “Sammler zerschlagener Blechtrommeln”. (BT, 268) De trommelverzameling is een schroothoop, maar niettemin reveleert ze zijn onnavolgbare zin voor orde en regel: “Mein Ordnungssinn bleibt ihr weiterhin kaum begreiflich, auch etwas unheimlich.” (BT, 268 [eigen nadruk]) Dezelfde contradictoire beschrijving geldt voor zijn verteltekst.

toer op te gaan van de gastvrije verteller-verzamelaar Boontje. Eerst leent hij zijn pen (of liever het potlood, “denn meinen Füllfederhalter verleihe ich ungem” (BT, 551)) uit aan zijn verpleger Bruno Münsterberg, omdat zijn vingers moe worden, later aan zijn vriend Gottfried von Vittlar, die in een gerechtelijke getuigenisverklaring het relaas geeft van het bizarre maar cruciale voorval waarbij Oskar de vinger van de vermoorde verpleegster vindt. Zoals Boontjes vrienden zijn zij medekunstenaars. Bruno beeldt met paktouw het verhaal van Oskar uit, hij verbeeldt daarmee het fictieve continent van de roman.¹⁵ Vittlar is een decorateur van etalages (BT, 750, 752 en 755) (“meinen bescheidenen Künsten” (BT, 755)) die de esthetisering van Oskars vertelling (en van zijn aanbidding van de ringvinger) begrijpt en voedt. Zij zijn samen met de jazzmuzikant Klepp en met Maria, die wekelijks op bezoek komen, de toehoorders aan wie Oskar zijn verhaal voorleest (BT, 41) en voortrommelt, van wie hij reactie krijgt (“Ein schöner Tod!’ schwärmte Bruno” (BT, 41)) en aanmoedigen (“Schreib weiter Oskar, tu es für deinen schwerreichen aber müden [...] Großvater Koljaiczek [...]” (BT, 43)). Zij zijn een voorbeeldig publiek, kritische en speelse toehoorders, zoals Tolfpoets en Mossieu Colson dat waren. Vooral Vittlar en Klepp spelen de rol van clownesque duo (“[...] Klepp, dem schließlich jede noch so peinliche menschliche Situation wie ein vortrefflicher Spaß schmeckte” (BT, 702)) (“Wir lachten zusammen etwa eine Dreiviertelstunde lang über etwas Vergessenswertes” (BT, 367)). Ze nemen Oskar niet al te ernstig, luisteren zonder piëteit, parodiëren hem¹⁶ en doorprikken het pathos van de zelfbeschuldiging. “Du bist nicht nur der Mörder deines Großonkels, du bist der Mörder deines Großvaters!” (BT, 42) “Amerika, freue dich, Oskar! Du hast ein Ziel, eine Aufgabe. Man wird dich hier freisprechen, entlassen.” (BT, 42)

Oskar lacht met hen en hun domme grappen mee “um ihnen eine Freude zu machen”. (BT, 41) Hij heeft immers een dubbelzinnige verhouding met “sie, die mich retten wollen, denen es Spaß macht, mich zu lieben, die sich in mir schätzen, achten und kennenlernen möchten” (BT, 10) – dat zijn niet alleen de

¹⁵ “[I]ch ließ Fadenschlag um Fadenschlag Weichsel und Seine fließen, die Wellen der Ostsee, die Wogen des Atlantik gegen Bindfadenküsten branden, ließ Bindfaden zu kaschubischen Kartoffeläckern und dem Weideland der Normandie werden, bevölkerte die so entstandene Landschaft – die ich schlicht “Europa” nenne, mit figurengruppen wie: Die Postverteidiger. Die Kolonialwarenhändler. Menschen auf der Tribüne. Menschen vor der Tribüne. Volksschüler mit Schultüten.” (BT, 553) Hij verbeeldt met andere woorden het hele fictieve continent van de roman.

¹⁶ Vittlar maakt van Oskars verhaal over de verdrinkingsdood van zijn grootvader Koljaiczek een kinderlijk schertsverhaaltje met eenvoudige tegenstellingen: “Vittlar hielt sich steif, schlug die Beine, dabei den Bügelfalten Sorge tragend, übereinander, zeigte jenen feingestreiften, bizarren Hochmut, der nur noch Engeln im Himmel geläufig sein mag; ‘Ich befinde mich auf dem Floß. Hübsch ist es auf dem Floß. Mücken stechen mich, das ist lästig. – Ich befinde mich unter dem Floß. Hübsch ist es unter dem Floß. Keine Mücke sticht mich, das ist angenehm.’” (BT, 41–42)

toehoorders die al op de eerste bladzijde rond zijn bed staan, maar dat zijn ook alle identificatie zoekende lezers. Oskar wil door hen gehoord worden, maar hij wil niet door hen gered worden. Hij wil communiceren maar toch zijn distantie houden.

Enerzijds wil Oskar dus behagen en verleiden met zijn verhaal. Veel in zijn vertelling staat haaks op de klassieke poëtica, maar de verteltrant zelf is gericht op maximaal aansprekend effect. De roman is geschreven als een uitgebreide impliciete aanspreking van de lezer – en Oskar weet wat zijn lezers en toehoorders willen en kennen.¹⁷ Ondanks de disrupties respecteert de uiteenzetting een logisch handelingsverloop, ze is didactisch opgebouwd, er wordt ingespeeld op de geringe voorkennis van de lezer (een onderzoek naar de implied reader zou daarover veel meer kunnen verduidelijken), mogelijke bedenkingen worden gepareerd, verwachtingen ingelost, zoals de lust naar verhaal en sprekende karakterisering, het verlangen naar wonderen en wendingen van het lot, het plezier van een kwinkslag. Als een verkoper van zijn waar wil Oskar het de lezer zo comfortabel mogelijk maken: “Sie werden fragen: Was sollen diese Vorbereitungen, dieses umständliche Eingehen auf die Beckenknochen, Augenbrauen, Ohrläppchen, Hände und Füße eines jungen Mädchens? Ganz auf Ihrer Seite stehend, verurteile ich mit Ihnen diese Art Menschenbeschreibung.” (BT, 342) Oskar schrijft een autobiografie, en hij doet dat niet alleen voor zichzelf. Hij construeert een bekentenissenverhaal, alles is gericht op het pleidooi van zijn onorthodoxe ervaringen en van zijn schuld. Hij wil overtuigen van zijn visie.¹⁸

Maar anderzijds is die visie afwijkend en afwijkend moet ze blijven. Hij wil de wereld waarover hij vertelt volledig naar zijn hand zetten. Onder al zijn schijnbewegingen en jovialiteit tegenover zijn lezers is Oskar geen standpunten uitwisselend Boontje die al zijn vrienden ontvangt en hen vrijgevig en begripvol het woord laat nemen in een anarchistische kakofonie. Stond Boontje aan zijn deur, liep hij over de veldbaan of aanhoorde hij de vrienden rond zijn kachel, deel uitmakend van een gemeenschap, dan weigert Oskar om zijn isolement op te

¹⁷ Een enkele keer spreekt hij de lezer direct aan als ‘Leser’, (BT, 632), maar veel vaker richt hij ook het woord direct tot de lezer: “Betrachten Sie bitte die Hände: Sie werden zugeben müssen [...]”, (BT, 68) of “[w]arum so viele Worte über einen billigen Teppich [...]? Oskar hört diese berechtigte Frage, beantwortet sie vorgreifend und sagt: [...]”. (BT, 676) Tijdens de cruciale en spannende episode van de belegering van de Poolse post, bijvoorbeeld, zoekt hij maximaal effect: “und ich sage, es waren an die Dreißig”, of “[w]as soll ich noch sagen?” (BT, 316)

¹⁸ Oskar is een schrijvende verteller, zoals Boontje en Saleem, maar hij manifesteert zich veel meer als een verteller dan als een schrijver. Referenties aan de schrijfarbeid zijn spaarzaam, zelfreflexiviteit en metafictionaliteit blijven uit op de beroemde openingspassage na (“[...] wie fange ich an? Man kann eine Geschichte in der Mitte beginnen und vorwärts wie rückwärts kühn ausschreitend Verwirrung anstiften. Man kann sich modern geben [...]” (BT, 11–12)). Niettemin bulkt de roman van verhalend zelfbewustzijn via de stijl, taal en verteleconomie. Ik kom daar verder op terug.

geven. Andere stemmen zijn taboe. Bruno is geen coauteur of cocreator maar een scriptor en naverteller – “Nacherzählung” (BT, 551) – in potlood en paktouw van wat “Herr Matzerath” vertelt. Vittlars getuigenis komt alleen aan bod omdat ze in de strategie van Oskar past om zichzelf als helemaal anders, ronduit gek, voor te doen. Oskar houdt het woord letterlijk voor zich. Citeren van anderen doet hij uiterst spaarzaam, zelden meer dan een enkele zin of gecontroleerde uitspraak. Hij is de enige focalisator. Andere personages blijven poppen in zijn verhaal. Zijn blik en zijn stem regeren de roman. Zo groot is zijn objectiveringsdrang, de wil om alles te onderwerpen aan zijn maatstaf en bewustzijn, dat hij ook zichzelf onderwerpt, en vaak in dezelfde zin van de eerste persoon overschakelt op de derde persoon. Oskar de verteller is een eenzaat, een autist, een “solipsist”, een “fensterloser Monade”.

Omdat hij anders is, blijft de uitgeslotene doorgaans onmachtig. Deze verteller zoekt juist het geïsoleerde anders-zijn op, en wil de tralies van zijn witte instellingsbed hoger hebben “damit mir niemand mehr zu nahe tritt”. (BT, 10) Het doel van zijn vertelling is vanaf de eerste zin dubieus. De lezer kon een poging tot genezing verwachten, Oskar hoorde daarvoor introspectie te plegen, therapie te ondergaan, te biechten en te conformeren aan de normen van het publiek waarvoor hij schrijft. Maar Oskar heeft zijn verpleger en eerste toehoorder al in de eerste paragraaf “etwas vorgelogen”. Het gekkenbed is zijn “endlich erreichte Ziel, mein Trost ist es”. (BT, 9–10) We worden meegesleurd in het universum van zijn minutieuze autistische observatie, de krasjes op de witte lak, de geschenken op het met zeildoek overtrokken tafeltje, de advocatenhoed over de linker bedstijl die het evenwicht van de kamer verstoort. Hij wil er niet uit;¹⁹ hij wil niet “gered” worden uit deze witte ersatz baarmoeder en dit graf.²⁰

Oskars afstandelijke anders-zijn geeft hem een ambigue vrijgeleide. In het bed van de waanzin is hij straffeloos – of is hij onder het mom van de waanzin helderziende? Hij is er onschuldig – of zit hij er omdat hij te schuldig is? Hij is een verwarde en marginale verdwaalde – of is hij een lucide meester van de geschiedenis? De afgeslotenheid van zijn bed is meer dan een spel met de troep van monasticalre retraite ter voorbereiding van een Augustiniaanse *Confessiones*.

¹⁹ Zoals hij bij de geboorte niet uit de baarmoeder wil, zoals hij niet wil dat de Duitsers hem en Jan uit het Poolse postkantoor schreeuwen, zoals hij tussenbeide komt wanneer Maria tijdens de seks op de sofa Matzerath gebiedt om zich op tijd terug te trekken.

²⁰ Het bed in de instelling heeft vooral psychoanalytische interpreten ertoe aangespoord om *Die Blechtrommel* te lezen als een Oedipale vlucht en een regressie naar een toestand voor de geboorte. (Leroy, 1973) Maar de gevolgen op de vertelling van dat trommelende verlangen naar de moederschoot zijn niet onderzocht.

Deze ruimteloze en geschiedenisloze locatie²¹ is een voorwaarde voor zijn verwoede herinneringsarbeid. Vanuit zijn afzondering en met zijn taal wil hij zich de wereld al trommelend toe-eigenen – plooiën naar zijn onaangepaste persona. Dat is de betekenis van het “zugegeben”: hij schrijft vanuit het vreemde territorium, hij ontwricht.

Het effect van de vertelsituatie is een ‘groteske transgressie’ in de wereld van de lezer: vanuit zijn (zelfverklaarde) excentrische positie zal de verteller het wereldbeeld van zijn lezer ondermijnen. Hij zal zekerheden aan het wankelen brengen en radicale twijfel zaaien.

De lezer is aangewezen op achtervolgen. Hij krijgt de wereld volgens Oskar, een wereld vol afwijkingen, verhullingen en waanzinnigheden, tegenstrijdigheden en inconsequenties, verwarringen tussen oorzaak en gevolg, het persoonlijke en het algemene. Oskar is niet zomaar een onbetrouwbare verteller of een leugenaar. Oskar lijkt niets ernstig te nemen – zonder ironie, betrokken, zonder slag om de arm, zonder grijns – niet de wreedheden van anderen en niet zijn eigen diepste angst. Hij houdt de pose aan van een nar die zich onaanraakbaar kan wanen als een stripheld: allerlei ergs valt voor, maar de implicaties zijn banaal. Hij is een verteller aan de zijlijn die slechts speelt en dolt. Maar ook die narrenpose neemt hij niet ernstig, want de gevolgen zijn soms echt wel verschrikkelijk. En het vertellen is noodzakelijk.

De niet-ernst is de grootste factor van ontwrichting in *Die Blechtrommel*. Ze doet de lezer twifelen, aan de controle die Oskar over die wereld en zijn lot daarin beweert uit te oefenen – de dood van zijn vaders en moeder, zijn eigen gestalte en maturiteit. Ze doet hem twifelen tussen wat echt is en wat metaforisch, realistisch en fantastisch, normaal en abnormaal, afschuwwekkend en banaal, ernstig en scherts. Tijd en ruimte van de roman zijn zowel die van de controleerbare feiten van de grote geschiedenis en de nauwkeurige stads- en staatsgeografie als die uit de ervaringswereld van een infantiele maar volgroeide dwerg. Realiteiten schuiven door elkaar.

Aarzeling in interpretatie prikkelt de lezer, kenmerkend voor fantastische teksten is dat de aarzeling nooit opgelost wordt in zekerheid. (Todorov, 1975: 33) Bij Oskars vertelling reikt de twijfel dieper. Wat hij vertelt heeft zich misschien nooit afgespeeld, hij verzint het om zijn schuld te bewijzen of de algemene zinloosheid te staven. Misschien ontspringt het aan zijn zieke geest, of misschien is het toch een realistische weergave van de zieke tijd. Is hij een lachende gek, misdadig en misvormd, of doet hij zich alleen zo voor – beeldt hij het zich alleen zo in?

²¹ Waarin de geschiedenis niettemin onherroepelijk binnendringt via de kleine draagbare radio die Maria heeft meegebracht: de dood van Stalin. (BT, 388–389)

Paranoia en achterdocht kwellen de lezer. Waar moet hij in de vertelling stappen, welke criteria van logica en consequentie moet hij hanteren, volgens welke orde moet hij begrijpen?

Het kan niet verwonderen dat de Grass-studie sinds de jaren zeventig de op Wolfgang Iser geïnspireerde receptie-esthetica over de “Appellstruktur” van de tekst veelvuldig heeft aangewend (met als meest lucide lezer niet Iser zelf in zijn ongepubliceerde notities, maar Georg Just, 1972 en 1973). Het blijkt moeilijk om het proces van Oskar níét te maken – dat proces waarover Oskar zelf met geen woord rept – en níét te proberen te achterhalen wie Oskar écht is, getuige daarvan de vele onderlegde communicatieve (Brode, 1976; Just, 1973 en 1975), receptie-esthetische (Hermans, 1996), psychoanalytische (Leroy, 1973), mythische en Jungiaanse (Roberts, 1973; Sosnoski, 1971; Guidry, 1991), metaforische (McElroy, 1986), generische (Kremer, 1973; Riecks, 1979; Rickels, 1986; Böschstein, 1971), (literatuur)historiografische (Chong, 2002 en Jendrowiak, 1979), politieke (Jäger, 1976), socioliteraire (Schneider, 1975), thematische (Reddick, 1975), en andere tekstanalyses.

De verschillende huilende en lachende Oskars blijven onvatbaar achter hun maskers, scenario's en vertellingen. In dit hoofdstuk wil ik niet proberen om de betekenis crisis te bezweren, om alsnog *de waarheid* van de roman te achterhalen en een portret te schetsen van de échte Oskar – een heldhaftige picaro dan wel een pathetisch slachtoffer. Een logische, consistente en rationele parafrase vlakkt de groteske vertelling uit die de roman is. Dat groteske wil ik niet corrigeren. Ik wil het integendeel lezen door enkele belangrijke groteske verdraaiingen in kaart te brengen – niet wie Oskar echt is, maar hoe hij de romanwereld in de niet-ernst *umzerrt*.

Au fond stelt zich voor de lezer hetzelfde probleem als bij *De Kapellekensbaan/ Zomer te Ter-Muren*: Hoe een onlogische, irrationele en antiklassieke ordening te begrijpen? Ook in de dubbelroman speelden de personages een averechts spel. Zij voerden een collectief onderzoek naar de staat van de wereld en konden voor elkaar en de lezer alleen losse en incongruente verbindingen blootleggen. Ze braken lachend de traditionele categorieën open waarin de dingen voor goed vast leken te zitten en transformeerden de realistische hand met vijf vingers in een surrealistische en groteske hand met vier vingers. Zo weerden ze zich tegen de traditionele syntaxis waarmee alles toch nog tot een groter geheel kan worden samengebracht – een ordelijke roman, een rationele, wetenschappelijke, op beterschap afstomende wereld. Alleen de schrijver die een ‘averechts verkende’ wereld beschrijft, een wereld vanuit een ongewoon perspectief, vanuit het perspectief van de vijand, kan waarachtig schrijven. Dat was Boons verzetsdaad.

Het lijkt geen twijfel dat Grass die artistieke ‘realistische’ missie deelt. De orderlijke geïnstrumentaliseerde en gerationaliseerde wereld was voor hem niet alleen de dreiging die Boon op zich zag afkomen, maar een tragische voltrokken realiteit die hij zonder veel inzicht mee had ondergaan.²² De dwerg Oskar is de revanche van Grass. Oskar is de verlichamelijking van de averechtse verkenning. Hij is de absoluut andere, een uit te roeien misvormde voor het nazisme, een schuldvoelende en herinnering zoekende psychopaat voor de naoorlogse restauratie.

In *De Kapellekensbaan* verliep het verzet vooral via de formele disruptie van de vertelling, de parodistische versplintering van vertellersautoriteit in de actuele roman. In *Die Blechtrommel* voert Oskar lachend het verzet aan. De roman bewandelt formeel de paden van de traditie, de fictieve autobiografie, de kunstleren bildungsroman met epische en picareske trekken. Het exces broeit grotesk onder de dekmantel van die normaliteit.

3 • Een meter en 21 centimeter (distantie als personage)

De verteller Oskar beschouwt de wereld via het lage perspectief van het personage Oskar. Die is gefascineerd door het tastbare, concrete, lichamelijke en zintuiglijke. Hij herverkent de werkelijkheid vanuit zijn ondogmatisch en ontheoretisch standpunt.

De objectiefste beschrijving van de volwassen verteller Oskar krijgen we van zijn verpleger Bruno:

Mein Patient mißt einen Meter und einundzwanzig Zentimeter. Er trägt seinen Kopf, der selbst für normal gewachsene Personen zu groß wäre, zwischen den Schultern auf nahezu verkümmertem Hals, Brustkorb und der als Buckel zu bezeichnende Rücken treten hervor. Er blickt aus starkleuchtenden, klug beweglichen, manchmal schwärmerisch geweiteten blauen Augen. Dicht wächst sein leicht gewelltes dunkelbraunes Haar. Gerne zeigt er seine im Verhältnis zum übrigen Körper kräftigen Arme mit den – wie er selbst sagt – schönen Händen. (BT, 563)

Oskar incarneert zijn bijzondere vertelstandpunt. Liefhebbers van de klassieke vorm, merkt hij in de kunstacademie, “[...] blickte[n] mich meiner Proportionen wegen feindselig an”. (BT, 609) Hij is geen eerbaar burger, maar een man die leeft van zijn bult en “gevallen” is voor de kunst. (BT, 604) Verwacht van hem geen klassieke vertelling, hij is een grotesk creatuur. Als dwerg en twee romandelen lang als eeuwig kind staat hij in een unieke positie tot de hem omringende wereld.

²² Grass diende in 1944 bij de Wehrmacht en werd in 1945, op zijn zeventiende, krijgsgevangen genomen.

Dankzij zijn dekmantel van naïviteit en domheid krijgt hij onbelemmerd toegang tot wat verborgen zit achter pose. Wat voor iedereen zichtbaar is, benadert hij vanuit een andere geografie. Hij kijkt van beneden, zijn *Blick von unten*²³ ziet eerst wat zich op zijn niveau afspeelt, en wat zich hoger afspeelt haalt hij naar omlaag. Die letterlijk en figuurlijk lage en ongewone waarnemingspositie, onder de tafel, onder de tribune, in de kast, onder grootmoeders rokken of op de arm van de aanvaller van de Wehrmacht of een Russisch soldaat, is voor een luistervink en spion een meedogenloos perspectief. De transpositie van hoog naar laag, van bedekt naar ontbloot, van geestelijk naar lichamelijk, van politiek naar kinds, is de basis van zijn komische houding.

Dit is de literaire hefboom waarmee Grass de Duitse oorlogsgeschiedenis herschrijft tot een kleinburgerlijke voorstadsgeschiedenis en de kleinburgerlijke wereld tot een vreemde wereld maakt. De Pools-Duitse spanningen worden een gevecht-met-bloedneus tussen twee kleuters. (BT, 90–91) Kristallnacht wordt het verlies van zijn leverancier van speelgoedtrommels. Een spelletje skaat is een geheime staatszaak. Die perspectiefwissel maakt de kracht uit van vooral de eerste twee romandelen, wanneer Oskar dwerg én kind is en de discrepantie groot is tussen wie hij is en voor wie men hem neemt. De perspectiefwissel blijft resoneren in deel drie, het deel waarin ook Oskar zich probeert te normaliseren maar integendeel psychisch gemarginaliseerd raakt en desintegreert. Als dwerg, clown, kind, gek en buitengeslotene dirigeert hij de blik van de roman. Hij hoeft geen moreel standpunt in te nemen, evaluerende taal aan te wenden, hevig verontwaardigd te zijn, te oordelen of te veroordelen. De roman leent de schrijver efficiëntere middelen: in de afwijkende, licht onbegrijpende en neerwaarts trekkende observatie schuilt de vervreemding. (Bovendien is de vertelling moreel onverdacht: is ze niet een uitgesponnen schuldbekentenis?)

Het lage perspectief is niet zomaar een vondst om de kleinburgerij te bruuskeren. Het impliceert een wezenlijk andere houding tegenover de wereld, weg van de misleidende abstracties naar het tastbare en concrete, naar het zintuiglijke, dat wat zichtbaar, hoorbaar, smaakbaar en ruikbaar is. De picaro heeft alleen oog voor dat wat hij kan ervaren en via zijn zintuigen in de wereld kan ontdekken. Het is een (over)investering in realisme.

Zijn tocht door de wereld is als een ontdekkingsreis van het concrete en Oskar doet als erg nieuwsgierige picaro uitgebreid kond van wat hij observeert. Hij maakt lange inventarissen op, debiteert opsommingen, beschrijft als in een

²³ Grass heeft meermaals getuigd hoe cruciaal die afwijkende ‘verlichamelijking’ was voor de genese van de roman. De verteller van het epische gedicht dat de oertekst is van *Die Blechtrommel* was eerst een pilaar-heilige die vanuit de hoogte waarnam. Maar een zuil liet te weinig creatieve mogelijkheden. “Erst die dreijährige Größe des Oskar Matzerath bot gleichzeitig Mobilität und Distanz.” (Grass in Neuhaus, 1997: 61)

lange litanie de inhoud van kleerkasten, (BT, 201 en 647) somt de gerechten op die Matzerath op tafel brengt, gebeden, (BT, 182) odes aan de heilige maagd, (BT, 176) soorten kruisen, (BT, 178) de producten die op de schappen staan in de winkel, (BT, 173) de soorten glas waar hij gaten in kerft, (BT, 169) de sierraden en fluweel die tentoon liggen bij juwelier Bansemer, (BT, 167) het lessenrooster van de klas, (BT, 99) het speelgoed op het rek in de kinderkamer in het Poolse postgebouw, (BT, 293) de voorraadkelder van de jeugdbende, (BT, 488) de inhoud van de portefeuille van de gevallen Fritz Truczinski, (BT, 463) het gereedschap in de steenkapperij van Korneff, (BT, 577), de doekjes en snijplankjes in de Uienkelder, (BT, 691) enzovoort. Het is alsof hij de wereld opnieuw moet boekstaven, nu hij hem bekijkt met een onbevangen blik en vanuit zijn nieuwe standpunt. Dat realisme is volgens Bakhtin kenschetsend voor de roman: "Behind the whole of the novel stands the large, real wholeness of the world in history. Any important novel in any epoch of this genre's development was encyclopaedic. *Gargantua and Pantagruel* was encyclopaedic, *Don Quixote* was encyclopaedic, and the important baroque novels were encyclopaedic." (SG, 45)

Oskars fascinatie vergroot nog omdat zoveel dingen hem vreemd overkomen. De drinkfontein op de school zien er vanuit zijn perspectief uit als liggende zeugen waaraan dorstige knapen hangen, (BT, 93) de wenteltrap van de Stockturm schijnt reusachtig omdat hij hem trede per trede moet beklimmen – en eenmaal boven heeft hij meer aandacht voor de duiven dan voor het uitzicht; in het badhokje drukt hij zich tegen het schaamhaar van Maria, ruikt haar vagina en ontwaakt seksueel. De geuren van vrouwen maken zo'n grote indruk omdat hij ze zo dicht bij de bron ruikt – de ranzige boter onder Anna's rokken, de azijn en anti-mot in de kleerkast van Dorothea, het walgendmakend zuur van Lina Greff onder de tafel, aan haar voeten (BT, 399) en in haar bed, de "Salmiak, Gurke, Karbid" onderaan de rok van mevrouw Kater die normaal amoniak afscheidt – "sie mußte ihre Tage haben", (BT, 197) de vanillegeur van Maria die hij 'op het spoor komt' wanneer hij zich tegen haar schaamhaar aandrukt – "Sie ließ mich sogar bei ihrer Vanille", (BT, 349) – maar die in de geur van cantharellen en aarde overgaat en "mir den modernden Jan Bronski auf die Stirn nagelte". (BT, 349) Het kerkhof waar Bronski begraven lag waren ze in de tram voorbijgereden. Seks ruikt naar verval, en Oskar hangt er overal met zijn neus bovenop.

"Die radikale Einschränkung auf das konkret Beobachtbare, auf die Dinge" (Neuhaus, 1979: 11) is een constante in het proza van de beeldhouwer en tekenaar Grass. Dat hyperbole realisme krijgt in de Grass-studie het etiket "Objektzwang" – objecten domineren een absurd bestaan.²⁴ Een kokosmat, verpleegsteruniform, bruispoeder, gloeilamp, aardappel, litteken, grootmoederrokken, (...) en vanzelfsprekend de trommel krijgen een overdeterminering van betekenis. Ze groeien boven hun objectstatus uit, niet tot metaforen, maar tot metonymieën van een

ervaring, obsessie, tijdperk of mythe. Alle betekenis en ervaring kunnen worden gekristalliseerd in iets tastbaars, zelfs het onrepresenteerbare lijden van de concentratiekampen spreekt in een object, het desinfecterende lysolwater.

Interessanter dan dit af te wijzen als dwang – als neurose en afwijking – lijkt het om het te beschouwen als een gebaar van vrijmaken en opnieuw toewijzen. Oskar stelt een nieuwe eigen betekeniswereld samen. Tegenover alle bestaande weten huldigt hij een houding van diepe scepsis. Hij moet de kennis, geografie en historiografie niet van de maatschappij die hij beschrijft. Hij weigert school en schrift, gaat in zijn lectuur niet verder dan Goethe en Raspoetin, en zijn geschiedkundige kennis beperkt zich tot “[e]in Kampf um Rom, Keyzers Geschichte der Stadt Danzig und Köhlers Flottenkalender [...]”. (BT, 217) De hiërarchie van de geschiedenis gooit hij overboord.

Liever dan op de grote lijnen concentreert Oskar zich op het detail uit de marge, niet Kristallnacht houdt hem bezig, maar de dronken trompettist Meyn die zijn katers dood sloeg, een berisping kreeg van de dierenbescherming en ondanks zijn “bijzonder moedig” gedrag tijdens de Kristallnacht toch uit de bereden SA wordt gezet. Daar zit de reële ervaring van het nazisme. “Grass’ Wirklichkeitsbegriff wird hier deutlich – Wirklichkeit begegnet im ohne übergreifendes System wahrgenommenen einzelnen Gegenstand oder Faktum, die aller interpretierenden und damit verzerrenden ideologischen Bezüge – von allem, was mit Idee behangen ist – entkleidet sind. F. Richter hat die erkenntnistheoretische Position, die dahintersteht, als sensualistisch bezeichnet und auf ihre Verwandtschaft mit dem Empirismus hingewiesen.” (Neuhaus, 2000: 52) Grass zoekt onder de grote verbanden naar de details en bijkomstigheden, de sprekende en treffende kleinigheden die waarachtigheid evoceren. “[...] [N]ur zahllose Details vermögen ein Ganzes zu bilden, wer mit dem Ganzen, der übergreifenden Einheit, beginnt, läuft Gefahr das Einzelne zu verfälschen, zu verzerrern, zu vergewaltigen.” (Neuhaus, 2000: 52)

Die houding zadelt Oskar als verteller op met een bijzonder probleem van representatie: hoe geeft hij adequaat die nieuw ontdekte wereld weer? Eenvoudige mimese voldoet niet. Hij moet creatiever zijn dan de traditionele representaties, hij moet ook het onvoorziene, ontmantelde en tegenstrijdige kunnen weergeven. In de plaats van mimese (imitatie) moet hij een vorm van ‘mimicry’ beoefenen, een imiterende recreatie – “the artist who practices mimicry wilfully exaggerates, in order to achieve surprising forms that possess an unusual eidetic power beyond the reach of the mere imitation”, zo beschrijft Pamela Kort (in Connelly, 1993:

²⁴ Klaus Wagenbach gebruikte de term in het jarenlang voor de Grassforschung toonaangevende auteursportret *Günter Grass (Schriftsteller der Gegenwart: Deutsche Literatur)*, ed. Klaus Nonnenmann (Olten en Freiburg: 1963)). Het duikt onder meer op bij Neuhaus (1979) en bij Parry (1967)

265) de esthetiek van Sigmar Polke. Polke werkte halfweg de jaren vijftig in Düsseldorf en bedrijft wat Kort bestempelt als “komisch-groteske kunst”.

In het hoofdstuk “Madonna 49”, dat zich na de oorlog afspeelt, geeft Oskar een aanwijzing over hoe andere kunstenaars aan de academie van Düsseldorf hun weg zoeken naar een groteske representatie. Hij vertelt hoe hij zelf wordt weergegeven – als dwerg met een te groot hoofd, ontbrekende hals en een bochel. Hun docent, professor Kuchen, “behauptete von mir, ich, Oskar, drücke das zerstörte Bild des Menschen anklagend, herausfordernd, zeitlos und dennoch den Wahnsinn unseres Jahrhunderts ausdrückend aus, [...]”. (BT, 606–607) (De verteller als evenbeeld van de wereld wordt dus zelf het voorwerp van artistieke representatie.²⁵)

Hij is een model geworden voor de kunstacademie en poseert voor tekenaars, schilders en beeldhouwers met uiteenlopende artistieke opvattingen. Allen falen om een dwerg met een bult en staalblauwe ogen recht te doen. De expressionisten (zoals professor Kuchen er één is) maken hem tot een miserabele zwarte figuur. Ze missen de reële proporties of zien te eenzijdig de Raspoetin in hem en niet de Goethe. De classicisten (zoals professor Maruhn) vinden dan weer niet de juiste harmonische pose of hebben onvoldoende technische kennis; zijn beeld blijft een skelet zonder vlees. Mooie meisjesstudenten verwaarlozen zijn abnormaal lichaam met bult maar beklemtonen zijn normale geslachtsorganen, getalenteerde meisjes slagen in de reproductie van zijn bult maar abstraheren zijn geslachtsorganen. De jongens maken hem tot een abstract beeld. De schilders zijn gebiologeerd door zijn blauwe ogen. Niemand vat de complexiteit van de afwijkende Oskar.

Tot de schilder Raskolnikov zijn schuld en boete prevelt en de ware Oskar op doek zet: hij laat de gebochelde dwerg naakt poseren samen met de mooie ranke langbenige Ulla die “an Botticelli und Cranach gleichzeitig erinnert”. (BT, 618) Ze beelden mythische taferelen uit, de dame met de eenhoorn, of faun en nimf. Dat zijn niet toevallig prototypische combinaties van groteske kunst, juxtaposities van het monsterlijke en het sublieme. “Mich unterhielt jener begabte Unfug, den man mit meinem Buckel und meinen Proportionen anstellte”, (BT, 619) grijnst Oskar. Oskar inspireert tot surrealisme, Raskolnikov schildert Dali-achtige taferelen van Oskars gezicht dat een klok wordt, rozen die “mechanisch bloeien” in zijn bult, en het lichaam van Ulla dat opensplijt zodat Oskar tussen haar organen kan zitten, “zwischen ihrer Milz und Leber hockend”. (BT, 619) Nodeloos erop te wijzen dat ook dit een groteske esthetiek is, met het geopende lichaam en incongruente combinaties van het menselijke en het machinale.

²⁵ Verderop in dit hoofdstuk, bij de parodie van de tekst, bespreek ik een ander en veel burgerlijker voorbeeld van artistieke representatie van Oskar, wanneer de verteller Oskar door het fotoboek bladert en de eerste familiekiekjes bekijkt.



Max Beckmann, "Akademie II", 1944. Olie op doek. Sammlung Frieder Burda, Baden-Baden.

Maar het meesterwerk is een religieus tafereel: Oskar zit als een kreuple Jezus op de dij van Maria/Ulla. In de “surrealistische verbeelding” van Raskolnikov mist er nog een attribuut.

Scheren, fischgräten, Telefonhörer, Totenköpfe, kleine Flugzeuge, Panzerwagen, Ozeandampfer hielt ich mit beiden Händen und füllte [...] das Vakuum dennoch nicht aus. [...]

Als er dann schließlich die Trommel brachte, schrie ich: “Nein!”

Raskolnikov: “Nimm die Trommel, Oskar, ich hab dich erkannt!”

Ich zitternd: “Nie wieder. Das ist vorbei!”

Er, düster: “Nichts ist vorbei, alles kommt wieder, Schuld, Sühne, abermals Schuld!” (BT, 620–621)

Via de absurdistische (auto)parodie waar de hele passage van doordringen is, sluit dit beeld aan bij enkele hoofdthema's, maar het belang van deze scène ligt elders: in de groteske en surrealistische uitbeelding en verbeelding heeft Raskolnikov de waarheid van Oskar gevonden. Oskar herkent die waarheid. Wanneer hij zelf als kunstenaar (trommelaar en schrijver) “den Wahnsinn unseres Jahrhunderts” (BT, 607) wil representeren, zal hij naar dezelfde groteske methode grijpen.²⁶

Die representatie choqueert de burgerlijke smaak. Maria, intussen van vluchtelingen opgeklommen tot caissière, ziet een afbeelding van “Madonna 49” op een poster en is geschandaliseerd: “[...] und konnte mich deshalb mit ziemlicher Überzeugungskraft ein Ferkel, einen Hurenbock, ein verkommenes Subjekt nennen, schrie auch, sie wolle das Saugeld, das ich mit der Schweinerei verdiene, nicht mehr sehen, auch mich wolle sie nicht mehr sehen.” (BT, 622) Het is een accurate voorspelling over de ontvangst die *Die Blechtrommel* te wachten stond in de tot de burgerlijkheid gerestaureerde pers en literaire kritiek.

4•Komische oneerbiedigheid

Met een blikken trommel vertelt Oskar over een tragische tijd. Het typeert zijn iconoclastische attitude waarmee hij aanstuurt op lachwekkende incongruenties. Zijn intentie is satirisch en grotesk.

Het groteske realisme, de weigering om te observeren, te interpreteren en te vertellen volgens traditionele en ideologische normen en codes, vergt een gebrek

²⁶ Zodat we in deze passage, die verteld wordt door Oskar, eigenlijk een *mise-en-abîme* kregen, een groteske representatie van een groteske representatie. Het schilderij komt dan ook grotesk tot stand: schuld en boete prevelend staart Raskolnikov tussen de opengesperde benen van Ulla, komt klaar op het zicht en schildert in die roes zijn meesterwerk. In de aanblik van een vagina zit het geniale.

aan respect. De oneerbiedigheid begint bij de vertelling zelf: Oskar vertelt alles op een “armzalig stuk speelgoed” gemaakt uit blik. (BT, 84) Als episch instrument kan dat tellen. Wat voor waardevoels en waarheidsgetrouws kan uit een blikken instrument gehaald worden? Wat van blik is gemaakt, heet goedkoop en onecht te zijn. Een blikken trommel is een imitatie van een echte trommel. Het is een speeltuig. Met dit nepinstrument wordt de tragische geschiedenis van Duitsland verteld. De infantilisering laat niets in de vertelling onberoerd.

‘Aus blossom Spieltrieb’ trifft der trommelnde Erzählprotest universal jede Art von Werthaltung mit Wahrheitsanspruch. [...] Die Ideologie des Erzählens ist, alles potentiell Ideologische, d.h. hier Wahrheit beanspruchende Werthaltungen, zertrommeln zu müssen. [...] Das Trommelwerk als Erzählwerk ist ‘also ein zerstörerisches’, es vernichtet die Wahrheit, die Moral selbst. Es vollzieht eine Umwertung der Werte, durch die die Werte überhaupt ihren Wert verlieren. Der Trommler und Erzähler ist ein ‘Versucher’, eine diabolische figur. (Frizen, 1987: 35)

Getrommel vernauwt de werkelijkheid, maar blikken getrommel maakt de werkelijkheid vals. Oskars spel “erweist die gesamte Wirklichkeit des Erzählten als Schein: erzählt wird ‘Blech’”. (Frizen, 1987: 35).

Met zijn blik verwerpt Oskar elke illusie van waardigheid en werkelijkheid. Daarom is hij een demonische verteller. In *Katz und Maus* en *Hundejahre* duikt verschillende keren het personage van Oskar op, hij is dan gewoon een driejarig ‘knulletje’ dat met een blikken trommel op de buik lawaai loopt te maken. De gewone peuter maakt bij elke verschijning schokkend duidelijk welke kunstgreep Grass in *Die Blechtrommel* voor elkaar kreeg met de complexe tovenaachtige Oskar, een verteller die zichzelf misvormde om een vrije trommelaar te kunnen worden en niet de opgesloten middenstander en kleinburger waar zijn vader hem toe voorbestemde. Als “glaskunstenaar” is hij een beeldenstormer van de wetenschap (het laboratorium met op formol bewaarde creaturen), kunst (de stadsschouwburg), kerk en handel (etalages). Aan de militaire verovering van Europa neemt hij deel als nar. En in religieuze zaken waant hij zich een evenbeeld zoniet een concurrent van Jezus die hij blasfemisch tot de orde roept. Zo breed grijpt de oneerbiedigheid van Oskar om zich heen.

Het onrespectvolle realisme is niet zomaar een residu van wat Bakhtin beschreef als de komische basishouding van de rabelaisiaanse romantraditie waarin Grass schrijft. Het komische is in *Die Blechtrommel* geen verre echo van een oude traditie. Het is de krachtige drijfveer van dat realisme. Oskars fascinatie voor het materiële detail botst met het tragische tijdperk waar hij verslag van uitbrengt. Hij behandelt een onderwerp dat een groot epos waardig is, maar vertelt via het lage, het lijfelijke, het kleine en bijkomstige, het banale en toevallige, het kinder-

lijke, via dat wat in grote epen niet aan bod komt. De lichtheid van de kleine observaties botst met de tragische zwaarte van de geschiedenis. Hun relatieve betekenisloosheid contrasteert met de relatieve overdaad aan betekenis van oorlogen, concentratiekampen en vluchtelingenstromen. Een komisch groteske vertelling is het gevolg.

Het grotesk-komische ontstaat in de incongruentie en contradictie, in de ongepastheid en onaangepastheid van spel, kinderlijke sentimenten, lichamelikheden of esthetische observaties met dood, oorlog, wreedheid, totalitarisme en vlucht. Oskar hoeft geen enkele tragische waardigheid te respecteren, precies daarvoor heeft hij zijn obsessionele vertelling in zulke hoge mate geautonomiseerd en van de wereld losgeweekt. Als verteller blijft hij buiten schot, als personage kon hij alleen observeren. Maar het effect van die oneerbiedigheid blijft een lachwekkend groteske reductie. Wanneer hij de bendeleider wordt van de Stoffers, de oorlog zijn laatste fase ingaat en Duitsland zijn V1- en V2-bommen als ultiem wapen wil lanceren, meldt Oskar dat de Stoffers het wonderwapen hebben: zijn stem. Daarmee zong hij vanuit het open slaapkamervenster van de woning van moeder Truczinski vanop afstand ramen stuk. “V1 und V2 flogen nach England, und ich sang über Langfuhr hinweg” (BT, 489) Hij klaart de klus in de tijd die het kost om in de stoof een appel te bakken. Het is een truc die Oskar keer op keer uithaalt: het kleine gebeurt tegelijkertijd met het grote, terwijl Mountbatten de olifanten van Birma voerde met granaten, leerde een weduwe in Lima haar papegaai het woordje ‘Caramba’; (BT, 505) wat volgt is een ware inventaris van de wereldwijde gelijktijdigheid: alles is evenwaardig in één wereld. “Mitte Dezember startete Rundstedt seine Ardennenoffensive, und auch wir waren mit den Vorbereitungen für unseren großen Coup fertig.” (BT, 495) “[W]ährend Krankenschwestern, weiß und betäubend, Krankenhausklatsch vor sich her plapperten und im Kindersaal Engel ersetzten, war Polen noch nicht verloren [...]” (BT, 324)

De satirische intentie is onmiskenbaar. (“Das waren friedliche Abende”, voegt Oskar er nostalgisch aan toe. (BT, 489)) Oskar ontmaskert genadeloos de grootspraak en pathos van de oorlogsmachine en de psychopathologie van de kleinburgerij waar het Derde Rijk een van zijn fundamenteën van maakte. De nazi-figuren uit *Die Blechtrommel* zijn geen genadeloze beulen of heersers, maar laffe meelopers zoals Matzerath die zwaait als de anderen zwaaien – “immer zu winken, wenn andere winkten” (BT, 195) – en onmiddellijk meeheult met de visser die palingen in zout laat creperen, stiekeme nichten als de groentehandelaars Greff en verliezers als de dronken trompettist Meyn. Het moedige verzet van Polen wordt gevoerd door de laffe Jan Bronski. De oorlog is een reisavontuur dat

postkaartjes van over heel Europa oplevert. En was ook niet Hitler een trommelaar en kunstenaar? Vooral in de naoorlogse periode wordt de satire bijtend, wanneer de zich snel herpakt hebbende goegemeente – “Die Gäste: Geschäftsleute, Ärzte, Anwälte, Künstler, auch Bühnenkünstler, Journalisten, Leute vom film, bekannte Sportler, auch höhere Beamte der Landesregierung und Stadtverwaltung” (BT, 689) – in de Uienkelder emoties komt uitwenen, Duitse militairen op vakantie gaan naar de bunkers waarmee ze ooit hun rijk beveiligden, en korporaal Lankes grof geld verdient door de nonnen te schilderen die hij heeft doodgeschoten. De satire spreekt van een grote woede omdat niets is veranderd. In het derde deel, dat zich na de oorlog afspeelt, trekt de roman zich steeds verder terug in een absurdistische wereld die als een verwrongen spiegel dient. De oneerbiedigheid van de vertelling is in grote mate een satirische oneerbiedigheid.

Maar satire is niet de enige impuls van deze groteske vertellerskomedie. Oskar heeft een merkwaardig oog niet alleen voor het banale en onheroïsche, maar voor de bakhtiniaans-rabelaisiaanse groteske lichamelikheden, van de steenpuisten die Oskar op het ritme van het onzevader en bij wijze van pseudo-coïtus uitduwt bij grafsteenkapper Korneff (“teerbraun ins Gelb übergehenden Verhärtungen [...]. Daß es nicht knallte, war ein Wunder” (BT, 586)) over het collectieve urineritueel waartoe Oskar zijn publiek kan aanzetten tot afgehakte vrouwenvingers, de flesjes bier en urine naast het verdorven bed van het levende lijk Klepp, en de stank van de seksueel verwelkomende Lina Greff. Die degraderen en ontwaarden niet alleen. De analyse die Bakhtin voor de groteske beeldentaal van Rabelais maakte, lijkt ook voor deze roman van toepassing: “the material bodily element here has a positive character. [It] uncrowns and renews the entire world of [...] ideology and order.” (RHW, 312) Alsof Oskar in die lichamelikheden een tegengewicht vindt voor de duister wordende wereld vol geloof in totale overwinningen en finale oplossingen. Het oneerbiedige *debasement* dat eruit spreekt, is op zijn minst ambigu in de bakhtiniaans-carnavaleske betekenis – wat wordt afgebroken zal weer worden opgebouwd. Het brandende Danzig dat voor de zoveelste keer in zijn geschiedenis teloorgaat, lijkt wel feest te vieren:

Das Krantor war aus Holz und brannte besonders schön. [...] Die Marienkirche brannte von innen nach außen und zeigte **Festbeleuchtung** durch Spitzbogenfenster. [...] In der Fleischergasse roch es nach verbranntem **Sonntagsbraten**. Im Stadttheater wurden Brandstifters Träume, ein **doppelsinniger Einakter**, uraufgeführt. [...] **Freudig** brannte das Franziskanerkloster im Namen des Heiligen Franziskus, der ja **das Feuer liebte und ansang**. Die Frauengasse entbrannte für Vater und Sohn gleichzeitig. [...] In der Brotbänkengasse kamen die **Brötchen** nicht mehr aus dem Ofen. In der Milchkanngasse kochte die **Milch** über. [...] [I]ch durfte mit Matzerath

hinauf, [...] und erstaunte über die **sprühend lebendige Kraft**, zu der sich die altehrwürdige Stadt hatte aufraffen können. (BT, 512–513) [eigen nadruk]

Die transformaties sluiten het snerpende defaitisme niet uit dat alles in cirkels loopt. Dat oorlogen en wreedheden gedoemd zijn om eeuwigdurend terug te keren, zoals Danzig door leger na leger onder de voet gelopen wordt. Dat de onmenselijke mechaniek van de geschiedenis de wereld rond duwt en de mens verplettert, zoals “der liebe Gott, Vaterunser, Karussellbesitzer” (BT, 542) 4.000 huilende kleuters op de carrousel van de dood – een kermisattractie – laat meedraaien. Het groteske is geen humaan principe.

Maar Oskar zet zijn vrije en oneerbiedige vertelpositie niet in om louter wreedheid en existentialistische zinloosheid, de leegte en de dood te verkondigen. Zijn onconventionele relaas kant zich ook tegen die zekerheden. De ambiguïteit van zijn vertelpositie als overdadig schuldige en al te betrokken afstandelijke speelt hij zowel uit tegen de burgerlijke wereld van nazisme en restauratie, als tegen defaitistische gelatenheid en nihilisme. Het materiële en lage waar hij zijn aandacht op richt, bezit een krachtige ambivalentie. Talloze beelden in de roman getuigen van een groteske transformatie in het tegendeel. Wat sterft en teloorgaat zal voeden, het pijnlijke is het lachende, het lage is het lovenswaardige en het hoge te minachten, het weerzinwekkende is het begeerlijke. Dat opspringende contrast is niet alleen lachwekkend en komisch omdat het permanent “in the act of becoming” (RHW, 416) is. Het stuit in zijn scabreusheid zo mogelijk nog meer tegen de borst van het burgerlijke en afgeslotene.

Neem bij voorbeeld een van de groteske kernscènes van de roman, de palingvangst op Goede Vrijdag. Oskar vertelt ze als weerzinwekkend en onheilspellend. Daar op de pier waar een visser met een paardenkop op palingen vist, breekt de huiselijke kleinburgerlijkheid. Matzerath toont zich een meeloper en beulenhelper, Jan een bangerd en een lafaard, en Agnes krijgt er walging van haar driehoeksrelatie, zichzelf en het leven. Dood en desintegratie volgen. Toch zijn de belangrijkste beelden ambivalent. Oskar ziet een paardenkop, “einen Pferdekopf, einen frischen, wie echten Pferdekopf, den Kopf eines schwarzen Pferdes, einen schwarzmähnigen Rappenkopf also, der gestern noch, vorgestern noch gewiebert haben mochte” (BT, 191) “aus dem sich wütend hellgrün kleine Aale schleuderten” (BT, 192) en die animale doodskop is met een blok hout opengesperd, “was den Gaul lachen ließ” (BT, 651) (en ook: “Das vollständige gelbe Pferdegebiss lacht”. (BT, 192)). Ook Agnes sperde toen haar kaken open, niet om te lachen maar om te kotsen: “[D]a riß es auch meiner Mama das Gebiss auseinander.” (BT, 192) Meeuwen vechten om zich te voeden met het uitgekotste ontbijt van Agnes – het begin van haar dood, maar voor de meeuwen is het overvloedig (“so reichlich” (BT, 651)): “klumpiges Eiweiß und Fäden ziehendes

Eigelb zwischen Weißbrotklumpen im Milchkaffeeguß." (BT, 192) Agnes wilde slank blijven, maar "[die Möwen] hatten keine Angst vorm Dickwerden". (BT, 193) Mensen eten palingen, maar palingen eten ook mensen, "[b]esonders nach der Seeschlacht am Skagerrak sollen die Aale mächtig fett gewesen sein". (BT, 194) Door palingen te eten had Agnes daardoor misschien haar verdrongen vader Koljaiczek opgegeten, "denn Aal wird zu Aal". (BT, 210) Meeuwen stortten zich op de dode paardenkop; "Gleich darauf war der Rappe weiß und schrie". (BT, 652) Palingen moeten lijden in het zout om lekker gerookt te kunnen worden. En zich inbeeldend hoe een paling vol witte brij via het oor (het geboortekanaal van Gargantua) uit de hersens van het paard wordt getrokken, masturbeert Oskar in de kast van verpleegster Dorothea. Palingen zijn ook fallussen, de arts in het gesticht "erzählte [...] von einer verheirateten Frau, die sich mit einem lebendigen Aal befriedigen wollte" – fallussen die onvruchtbaarheid brengen weliswaar, want „der Aal biß sich fest, und sie mußte eingeliefert werden und soll deswegen später keine Kinder bekommen haben." (BT, 194) Agnes sterft omdat ze te veel vis gegeten heeft. Enzovoort.

Deze beschrijvingen doorbreken op alle manieren het gesloten burgerlijke lichaam – de passionele drang tussen de overspelige Jan en Agnes om met elkaar te versmelten, al was het maar via hun vingers, was een teken van hoeveel onbedwingbaars onder dat nette oppervlak broeit. Niets is definitief, kotsen betekent voor anderen eten, eten is sterven maar wie sterft, wordt gegeten, een etende paling lijkt een copulerende paling, lijden doet smaken, afkeer wekt lust, een dode paardenkop kan vliegen, de dood lacht. Bronski en Matzerath worden later begraven op het kerkhof Saspe, dat Agnes in de tramrit naar de pier "hübsch, romantisch und bezaubernd" (BT, 188) had genoemd.

Elk beeld heeft een tegenbeeld. Affirmatie gaat samen met negatie, leven met dood, lachen met wenen. Oskar heeft zelf zo'n janusgezicht. Wanneer hij naar een verpleegsterfilm met Maria Schell kijkt, merkt hij: "Während Oskars Kleinhirn und Großhirn lachten und Unanständigkeiten am laufenden Band dem filmstreifen einflochten, weinten Oskars Augen Tränen [...]" (BT, 635) Dat past bij het dubbele karakter van Oskar als bravourevolle held en tranerig slachtoffer. (zie bij voorbeeld Reddick: 1975, 58 e.v.) Maar ik lees het vooral als een symptoom van de algemene ambivalente groteske impulsen van zijn vertelling. Ook de anderen lachen en wenen tegelijkertijd, Jan, (BT, 314) Maria, (BT, 379) Agnes en zelfs Matzerath (BT, 518). Klepp, die uit zijn bed verrees "als dann das Lachen in ihm ausbrach", (BT, 668) kent zelfs het verschil niet tussen lachen en wenen: "Das Weinen findet er lustig; ich habe ihn noch nie so lachen sehen, wie beim Begräbnis seiner Tante, die ihm, bevor er heiratete, die Hemden und Socken gewaschen hatte." (BT, 698–699)

5•De lachende dood

Oskars schijnbare onbetrokkenheid en zijn fixatie op het kleine en concrete leiden tot beschrijvingen van een clowneske dood. De alomtegenwoordige dood wordt daardoor ambigu – ondanks de moderne kilte die Oskar niet wegtovert.

De oneerbiedige, materialiserende vertelling van Oskar komt nergens krachtiger uit de hoek dan in zijn beschrijvingen van een komische, ronduit clowneske dood. De dood is alomtegenwoordig in *Die Blechtrommel*. Oskar draagt niet alleen Agnes, Bronski, Matzerath en moeder Truczinski ten grave, maar ook Roswitha sterft, Bebra, de clubeigenaar Schmuh, Herbert Truczinski, de groentenhandelaar Greff, speelgoedhandelaar Sigismund Markus en de conciërge Kobylla. Bendeleden worden opgehangen, Fajngold leeft met zijn doden, Mesjoe Leo is de waanzinnige nar van de dood, Oskar gaat grafstenen kappen bij Korneff en de hele kwestie van schuld draait rond de vermoorde zuster Dorothea. Het hoge sterftecijfer in zijn omgeving, de lange lijst van “allen die mijn twijfelachtig bestaan omringden en die aan mijn bestaan te gronde gingen” – “alle, die da meine fragwürdige Existenz einrahmten, die da an meiner Existenz scheiterten” (BT, 776) – voedt Oskars eenzaamheid en angst en heeft hem mee naar het gekkenhuis gevoerd. Maar de dood is ambivalent. Oskar houdt van kerkhoven: “Friedhöfe haben mich immer schon verlocken können. Sie sind gepflegt, eindeutig, logisch, männlich, lebendig. Auf Friedhöfen kann man Mut und Entschlüsse fassen, auf Friedhöfen erst bekommt das Leben Umrisse – ich meine nicht Grabeinfassungen – und wenn man will, einen Sinn.” (BT, 573–574) Oskar verlangt naar een dood die zekerheid en eenduidigheid kan scheppen en eindelijk de ambivalentie beslecht. Liefst werd hij mee begraven met zijn moeder (BT, 212) en zijn bed in de instelling koestert hij als zijn graf.

Geen tranerig woord schrijft Oskar daarom over de dood. Wel integendeel. Waarom zou hij ook, de dood lijkt hem, Oskar de afstandelijke, amper te deren. Hij kan ze daarom onsentimenteel beschrijven, als een onpersoonlijke machinatie. Alsof de dood amper relevant is voor een leven dat genereus verder maalt. Nuchterheid en zakelijkheid primeren in zijn registratie van de dood en de begravenis van zijn moeder, de eerste en voor Oskar de emotioneel zwaarwichtigste dood. Hij verklaart zijn houding met een absurd argument: “Ich konnte nicht weinen, da alle die anderen [...] weinten.” (BT, 207) Zo nuchter en onbetrokken kijkt Oskar toe dat het choqueert. Hij verdooft zijn gevoel en dat van de lezer met de hem eigen zin voor het plastische detail, verwondering over de nek van de lijkendragers, de geharkte kerkhoflaan en de wonderbaarlijke gepaste vorm van de

kist waarin zijn moeder ligt. (BT, 211) Zijn onsentimentaliteit neigt naar het oneerbiedige. Is dit een defensieve pose van Oskar de gevoelige, of is dit Oskar de onmenselijke, Oskar het monster? Want Oskar is wel degelijk tot medelijden in staat. Eén keer voelt hij “medelijden”, wanneer hij de twee stijve boorden ziet die in de nek van Matzerath duwen. (BT, 211) Het is een ontluisterend detail. Maar het past bij de vertelling van Oskar. Oskar is de verteller van het onbetekenende, niet van het alomvattende. Het kleine ongemak kan op zijn medegevoel rekenen. Maar De Dood en Het Lijden wil Oskar niet ernstig nemen.

Eerst komt zijn “grote vriend” (BT, 248) Herbert Truczinski aan de beurt. Truczinski valt ondanks alle waarschuwingen ten prooi aan het mysterieuze boegbeeld Niobe en onderneemt een “poging tot liefde tussen hout en vlees”: “Daß ich nicht lachte, als ich Herbert sah! Er hing der Niobe vorne drauf, hatte das Holz bespringen wollen. Sein Kopf verdeckte ihren Kopf. [...] So vollkommen ihm oben die Verbindung gelungen war, unten, wo ihm die Hose offenstand, wo es immer noch steif und ohne Verstand herausragte, hatte er keinen Grund für seinen Anker finden können.” (BT, 251)

Dan is het aan Kobyella. Kobyella, conciërge van de Poolse post en de man die de trommel van Oskar kon repareren, raakt zwaargewond bij de verdediging van de Post, maar Jan Bronski schakelt hem in als derde man naast Oskar voor een spelletje angstverdrijvende skaat. “Der spielte gar nicht so schlecht, wie es um ihn zu stehen schien”, (BT, 309) merkt Oskar monter op na een paginalang verslag van het spel, dat met evenveel nauwgezetheid is beschreven als de explosies en krijgsv verrichtingen. Ze zitten tussen de zwaargewonden, af en toe slaan bommen in. “Wir spielten also und verboten dem Kobyella das Sterben.” (BT, 310) Maar zowel in het gebouw als met de conciërge wordt de toestand steeds dramatischer. Oskar beschrijft de aftakeling als een *grand finale* waarin spel en dood, het persoonlijke en de wereldwijde oorlog elkaar in een slapstickachtige scène heroïsch openbaren:

Und als dann Kobyella seinen Herz ohne Zwein ausreizte und siebenundzwanzig, dreißig sagte, nein, **gurgelte** und dabei ständig die Augen verrutschen ließ und in der rechten Schulter etwas sitzen hatte, das raus wollte, zuckte, ganz **unsinnig lebendig** tat, **endlich schwieg**, doch nun den Kobyella vornübersinken ließ und den drangebundenen Wäschekorb voller Briefe mit dem **toten Mann ohne Hosenträger** drauf ins Rollen brachte, als Jan dann mit einem einzigen Hieb und **ganzem Einsatz** Kobyella samt Wäschekorb zum Stehen brachte, als Kobyella, so abermals **am Fortgang gehindert**, endlich ‘Herz Hand’ **rührte** und Jan sein ‘Contra’ **zischen**, Kobyella sein ‘Re’ **herauspressen konnte**, da begriff Oskar, daß die Verteidigung der Polnischen Post geglückt war, daß jene, die da angriffen,

den gerade begonnenen Krieg schon verloren hatten; selbst wenn es ihnen gelänge, im Verlauf des Krieges Alaska und Tibet, die Osterinseln und Jerusalem zu besetzen (BT, 311–312) [eigen nadruk]

Het is een zin vol groteske contradicties en plastische overdrijvingen. In de schouder van de stervende Kobyella zit iets waanzinnig levendigs, een stervende man maakt zich uit de voeten, hij rochelt en schreeuwt geen wrede kreet maar een kaartenterm, een stervende brengt een dode aan het rollen, Jan is krachtig en decisief, de verliezers zijn de winnaars, het lukt de Duitsers niet om Alaska en Tibet te bezetten. De dood van Kobyella is jammer omdat het schaatspel daarmee gedaan is. De tragiek van de aanval en bestorming is helemaal gesmoord.

Oskar laat Matzerath, ten slotte, ronduit clownesk sterven. De Russen vallen de kelder binnen waar Oskar met Maria, Kurtje, Matzerath en de weduwe Greff schuilt. De goeie blinde en daardoor verantwoordelijke Matzerath “uitte voor de eerste keer twijfel aan de eindoverwinning”. Lina Greff wordt onmiddellijk verkracht, de ene Rus wisselt de andere mechanisch af. Maar de Russen houden van kinderen. “Schon bei Rasputin hatte ich gelesen, daß die Russen die Kinder lieben. [...] Fast wurde es friedlich und familiär in unserem Keller.” (BT, 516) Tot Oskar een vlo wil pakken op de kraag van een Rus – het kleine detail, hij las erover bij Raspoetin. Hij wil het partijspeldje van Matzerath kwijt dat hij in zijn hand houdt en geeft het aan Matzerath. Die probeert het door te slikken, maar Oskar heeft de pin open gelaten. Matzerath “lief rot an, bekam dicke Augen, hustete, weinte, lachte und konnte bei all den gleichzeitigen Gemütsbewegungen die Hände nicht mehr oben behalten. [...] Selbst husten konnte er nicht mehr richtig, geriet aber ins Tanzen und Armeschleudern, fegte einige Weißblechdosen voller Leipziger Allerlei vom Regal [...]” (BT, 518) Matzerath wordt neergeschoten met “een heel magazijn” kogels. (BT, 518) “Was man nicht alles tut, wenn das Schicksal seinen Auftritt hat!”, (BT, 518) meldt de verteller Oskar laconiek. Hij heeft het niet over Matzerath, maar over zichzelf: hij knijpt pardoos de luis dood die hij wilde vangen. Een individueel leven is nietig, een mens stelt niet meer voor dan een luis – een onmenselijk onthechte vaststelling als net je vader is vermoord. En terwijl zijn vermoedelijke vader de partij doorslikte en stierf – “Während mein mutmaßlicher Vater die Partei verschluckte und starb” (BT, 518) –, observeert Oskar hoe de mieren onverstoord rond Matzerath heen trekken naar de omvergevallen zak suiker. Het levende gaat eindeloos verder en laat zich niets gelegen aan de geschiedenis en het lot van een enkeling. Leven vergt een pragmatische houding. Lina Greff, die “offen und verdreht zwischen Margarinekisten” (BT, 519) hing, is drie dagen later niet bij de begrafenis van Matzerath, “denn die hatte die Wohnung voller Russen; man hörte sie singen”. (BT, 524)

Deze scènes hebben onmiskenbaar absurde connotaties, een gevoel van weerzin welt op voor dit ontmenselijkt, wreed, nihilistisch universum waar het ongevoelige leven verdermaalt. Die weerzin van de humanisme zoekende lezer kan zich ook richten op de lichtheid waarmee Oskar vertelt. Maar juist die lichtheid wijst op andere tendensen, met name de oude traditie van voor-stellingen van de vrolijke dood waarop Bakhtin heeft gewezen. (RHW, 406–411 en FTCN, 193–198) De dood is niet het einde, “death is devoid of all tragic or terrifying overtones. Death is the necessary link in the process of the people’s growth and renewal. It is the ‘other side’ of birth”. (RHW, 407) De dood is ambivalent, “therefore, death can be gay”. (RHW, 409) De dood wordt in een komisch daglicht gesteld, gelieerd met geboorte en voedsel, concreet anatomisch-fysiologisch beschreven als het voorval van een onpersoonlijk lichaam, of clownesk met urine en feces verbonden. “Death is inseparable from laughter (while, however, not being associated with it in a series of objects). And in the majority of cases Rabelais portrays death with an inclination to laugh about it; he portrays *cheerful deaths*.” (FTCN, 196 [cursief Bakhtin]) De lachende dood is geen devaluatie van het leven, integendeel, meldt Bakhtin, “[it] not only coincides with a high value placed on life and with a responsibility to fight to the end for this life – but it is in itself an expression of this high evaluation, an expression of the life force that eternally triumphs over any death”. (FTCN, 198)

Haast alle scènes zijn ambigu. In een gargantuesk gebaar slikt Matzerath, de eerste meeloper, de rampspoedige nazipartij in, alsof hij met zijn dood de wereld van haar juk bevrijdt. In zijn val neemt hij ook voedsel mee – Leipziger Allerlei is een groentemelange met bloemkool, wortels, erwtjes en asperges. Agnes was zwanger van een drie maanden oude foetus. Ze werd begraven op een zonnige meidag: “Mitte Mai: ein heiterer, sonniger Tag. Hecken und Bäume mit Vögeln besetzt. Gackernde Hühner, die durch ihre und mit ihren Eiern Unsterblichkeit versinnbildlichten.” (BT, 214) De hennen liepen tussen de graven wormen te pikken (BT, 212) – de wormen die zich gevoed hebben met de doden zoals de alen zich met de verdronkenen hebben gevoed. Herbert Truczinski springt naar zijn dood op een rijpende zonovergoten middag: “Der Nachmittag kroch über die blaßbunte Museumsfassade. Von Kringel zu Kringel turnte er [...]” (BT, 250) Oskar ziet de vlakbij gelegen Heilige Mariakerk als een broedende roodzwarte hen. (BT, 250) De aanval op de Poolse post vindt plaats op een aangename zomeravond. (BT, 280) De tramrit kon “een ongestoorde vreugderit” (BT, 280) worden, tegen achten speelt het carillon: “Glockenspiele [...] ‘Üb immer Treu und Redlichkeit bis an dein kühles Grab.’ Das klang schön und war zum **Weinen**. Aber überall wurde **gelacht**. Frauen mit sonnengebräunten Kindern, [...]. Junge Mädchen leckten mit beweglichen Zungen unter noch verschlafenen Blicken Himbeereis.” (BT, 281–282) [eigen nadruk]

Toch is de utopische levenslust die Bakhtin bij Rabelais las, in *Die Blechtrommel* getemperd door de onmiskenbaar moderne kilte. De lach kan de absurditeit niet lichtzinnig verdrijven. Voor Rabelais was leven geen eindeloze herhaling, “when life is reborn, it does not repeat itself, it is perfected”. (RHW, 406) Grass kan dat vroegmoderne lineaire geloof in verbetering niet delen. Het is al een teken aan de wand dat de slachtoffers niet allemaal zelf uitbundig lachend sterven van vrolijkheid, zoals de negen gevallen van ‘death of joy’ die Rabelais aan antieke anthologieën ontleende, maar dat Oskar de verteller hun sterven lachwekkend vindt. Hij is de nar die de groteske wanverhoudingen in een ontwricht tijdperk waarneemt. Maar na de oorlog is de picaresk onbezorgde en onbetrokken Oskar veranderd. Aan het graf van Matzerath heeft hij zijn trommel weggegooid en treedt hij de volwassen wereld van betrokkenheid en verantwoordelijkheid binnen. De oorlog bleek geen catharsis. De wereld is niet “perfected”, hij is integendeel nog meer verduisterd. Niet dat de lach gestild is. Maar de naoorlogse wereld die in het reine moet komen met de Duitse wandaden kan niet doorgaan voor een carnavaleske wereld waar van horror geen sprake is. “And laughter in Rabelais is certainly not set in opposition to the horror of death: this horror is missing entirely, and consequently there can be no sharp contrast.” (FTCN, 198) Maar zelfs een onthechte verteller als Oskar, die zich in een gekkenhuis heeft afgezonderd en zich vrij waant van conventies, kan de horror niet wegtoveren.

De grafscène in Fortuna Noord toont welke narrenrol voor Oskar overblijft. De kille dag in maart 1948 waarop Oskar toekijkt hoe een vrouw vanonder “de bevroren aardkorst” (BT, 599) wordt gehaald, is een omgekeerde wereld in vergelijking met de meidag in 1937 waarop Agnes werd begraven. Er fluiten geen eileggende vogels in heggen, maar sirenes en hoogspanningsleidingen, het kerkhof kijkt uit op een sissende elektrische centrale met sintelhopen en rokende schoorstenen: “Das neue, zischende [...] Kraftwerk Fortuna Nord.” (BT, 598) Het is lijkt een speelgoedlandschap. Het lijk wordt te vroeg opgegraven en is nog in ontbinding, het ligt in stukjes.

Rollen zijn omgedraaid. In deze naoorlogse tijden begraaft Oskar geen mensen, hij graaft ze mee op: “[H]ier wurden Reparationsleistungen vollbracht.” (BT, 599) Maar een nar is hij nog altijd, hij verliest zijn gevoel voor humor niet (“und Haare, die immer noch Dauerwellen – daher kommt das Wort” (BT, 600)) en identificeert zich met Yorick. Was Yorick in *Hamlet* vergaan tot een schedel en stond Hamlet naast het graf, zich superieur afvragend: “Wo sind nur deine Schwänke? deine Sprünge?”, (BT, 601) dan ligt de blinde tragicus Hamlet hier in de kist en leeft de nar vrolijk verder – al had het carnaval hem wat vermagerd – “der Karneval hatte mich abmagern lassen”. (BT, 598) Oskars vertelling is dus geen tragedie geworden, eerder een groteske gargantueske vertelling van een

reuzen-Oskar. Oskar “machte den dörflichen Friedhof zum Mittelpunkt der Welt, das Kraftwerk Fortuna Nord zu meinem imponierenden halbgöttlichen Gegenüber, die Äcker waren Dänemarks Äcker, die Erft war mein Belt, was hier faulte, das faulte mir im Reich der Dänen – ich, Yorick, überspannt, geladen, knisternd [...]” (BT, 601–602)

Maar de nar wil transformeren. “Für mich aber, Oskar Matzerath, Bronski, Yorick, begann ein neues Zeitalter [...]” (BT, 602) De nar wil een “ware burger” – “als wahren Bürger [...] Frage zu stellen” (BT, 603) – worden, trouwen met Maria en zorgen voor zijn ‘zoon’ Kurt. “Heiraten oder Nichtheiraten, das ist hier die Frage’.” (BT, 603) Hij wil normaliseren, de komische lichtheid afgooien en “grote verantwoordelijkheid” dragen. (BT, 603). Het is gedoemd om te mislukken. Maria weigert zijn huwelijksaanbod. “So wurde aus Yorick kein Bürger, sondern ein Hamlet, ein Narr.” (BT, 603)

De verwijzingen naar Hamlet, de tragicus die waanzinnig werd omdat hij niet meer wist hoe hij de wereld moest interpreteren, zijn niet gratis. In die poging om het narrenpak uit te trekken, ligt een van de belangrijkste oorzaken voor de waanzin van Oskar – zijn eenzaamheid, angst, waan. Dit is de onontkoombare conclusie: Een Oskar die niet komisch onernstig tegenover het leven en de dood staat, maar de blinddoek van het burgerleven wil aanbinden, gaat tragisch ten onder.

6•De mooie dood

Ook Oskars esthetische blik maakt grotesk. Opnieuw strijdt het absurde met het tintelend lichtzinnige en het komische. Dat komische banaliseert niet, het ontdoet van pathos en effent het pad voor een groter realisme.

Oskar is niet alleen een nar die lacht met de dood. Op nog een tweede manier kijkt de verteller met een transformerende blik naar de wereld. Hij is ook een estheet die alle lijden in zijn vertelling sublimeert in vormelijke schoonheid en de gruwel kan bewonderen voor een geobjectiveerd detail. “The transmutation of the ugly and outrageous into an aesthetic object is the most insistently repeated action in *Die Blechtrommel*.” (McElroy, 1986: 316) Objectiverende schoonheid primeert voor Oskar op het subjectieve lijden, zelfs wanneer zijn moeder haar laatste adem uitblaast: “Wir atmeten all auf, als sich in meiner Mama keine Anlässe mehr für die ihre Schönheit so entstellenden Brechreize fanden.” (BT, 207) Hij roemt het uitzicht op de cokesbergen en schouwpijpen van de elektriciteitscentrale Fortuna Noord (“Welch ein aussicht! Zu unseren Füßen das

Braunkohlenrevier des Erftlandes” (BT, 598)) en prijst de “Ebenmäßigkeit” (BT, 601) waarmee het lijk door de strenge winter was ontbonden, de “schoonheid” en “bekwaamheid” (“schön und geschickt” (BT, 600–601)) van de afgehakte vingers van de opgegraven vrouw. “[D]ie finger der Frau berührten mein Herz [...]” (BT, 601) Hij bewondert de expressiekracht van de littekens op de rug van Herbert Truczinski, hij vergelijkt de impact van een granaat in het Poolse post met “ein probendes Orchester”; (BT, 302) hij taxeert de bunkers aan de *Atlantikwall* niet op hun vernielingspotentieel maar op hun architecturale kracht (“Welch ein Formenreichtum, welch strenge Ausdruckskraft! (BT, 440)), hij bestempelt zijn vernielende stem als zijn kunst, en zijn eigen misvormde gestalte wordt in de academie omgevormd tot kunst – professor Kuchen maakt een expressionistische Oskar met “wütende, nachtschwarze Kohlespuren”, (BT, 609) de beeldhouwer Maruhn wil een klassieke en harmonieuze Goethe-Oskar maken maar moet Oskar daarvoor wel tot een geraamte reduceren.

“Art is a way of dealing with modern experience, experience that often seems to demolish all other ways of dealing with it”, noteert McElroy. (1986: 316) Maar Oskar vormt de realiteit niet zomaar om tot zachte esthetische illusie. Het gruwelijke uit zijn referentiekader halen en esthetiseren tot iets autonoom vormelijks betekent een opmerkelijke transformatie. Die transformatie is parodistisch, zeer zeker, ze speelt de gruwel en de schoonheid tegen elkaar uit. Maar ze is ook grotesk. Traditioneel wordt het groteske verondersteld om het schone tot het vreeswekkend lelijke om te vormen, het harmonieuze tot het chaotische. Oskar doet hier het omgekeerde, maar zowel de strategie als het effect zijn gelijkaardig. Hier worden paradoxen opgewekt die de interpretatie opschrikken. De wellustige aandacht voor de vorm past niet bij de traumatische inhoud, en de vorm van het vreselijke huldigt allerminst de klassieke esthetica. Bovendien ontstaat ook een ethische paradox. De tragiek wordt niet gerespecteerd. Het gruwelijke wordt ontdaan van zijn implicaties. Door te esthetiseren pleegt Oskar een vorm van anesthesie, een verdoving van gevoel en medeleven. Om de nonnen die Lankes op het strand heeft doodgeschoten en verkracht, moet niet gerouwd worden, tegen hun onzinnige lijden moet niemand in verzet komen, want de misdaden wordt het onderwerp van schilderijen. Het abjecte wordt *geësthetiseerd*, *gederealiseerd*, *geserialiseerd* en *vermarkt*: het wordt tot een tentoonstelling met 43 nonnenschilderijen gemaakt waarvan er zeventien worden verkocht “an Sammler, Industrielle, Kunstmuseen, auch an einen Amerikaner [...]”. (BT, 727)

De groteske beweging heeft een dubbel effect. Het absurde slaat de lezer in het gezicht. De gruwel wordt geïsoleerd uit de context die hem nog enige (valse) zin kon geven. Inzicht, bezinning, catharsis of verlossing – dat waaruit het tragische zijn zin put – zijn uitgesloten.

Maar er is ook tintelende lichtzinnigheid. De gruwel esthetiseren is danig ongepast. Het gruwelijke en pijnlijke leveren bovendien geen conventionele esthetiek op. De afgehakte vingers van een opgegraven lijk “mooi en bekwaam” noemen omdat ze door de strenge winter gelijkmatig ontbonden zijn, (BT, 600–601) is op zijn minst gezegd incongruent. Zo nadrukkelijk en overdadig zijn de esthetisering en dat ze een onstuitbaar komisch gevoel opwekken. Parodistische en satirische intenties versterken die esthetische komedie (bij de nonnenschilde-rijen, bij voorbeeld, ging het erom de ervaringen om te zetten in het zuivere, klinkende goud van de naoorlogse tijd: “Es galt, die Erfahrungen des dreijährigen Blechtrommlers Oskar [...] in das pure, klingende Gold der Nachkriegszeit zu verwandeln.” (BT, 727)) De gruwel is niet gebanaliseerd, maar toch is hij niet meer ernstig. Het komische, dat alleen kan ontstaan dankzij die anesthesie van het gevoel, smooit elke zweem van pathos in de kiem. Daarom is het groteske komische onontbeerlijk voor het realisme dat Grass nastreeft, een realisme dat het probleem kan oplossen “how to cope adequately with a reality that lies beyond the scope of normal concepts and of traditional categories of understanding and evaluation, a reality that is so monstrous as to be immune against direct verbal assault”. (Reddick, 1975: 33) In dat groteske realisme verenigt Oskar het lachwekkende en het sublieme.

Met de uitgebreidere analyse van één scène wil ik illustreren hoe het esthetiseren en het komisch ensceneren elkaar versterken tot wellicht de meest groteske doodsscène uit *Die Blechtrommel*: de zelfmoord van groentenhandelaar Greff met de hulp van een aardappel- en trommelmachine. Artistieke creativiteit staat hier centraal, het maakt de scène cruciaal als beeld voor wat Oskar-de-trommelaar als trommelend en dus artistiek verteller onderneemt, en als verkenning van het groteske potentieel in elke artistieke vertolking.

Greff is de onwaarschijnlijkste kunstenaar uit *Die Blechtrommel*. De roman biedt nochtans een brede keur aan creatievelingen: echte plastische kunstenaars als de schilder Lankes, professor Kuchen en professor Maruhn, acrobaten als Bebra en Roswitha, ambachtslui als beeldhouwer Korneff en etalageontwerper Vittlar, amateurs als touwsculpturenmaker Bruno, de kok Matzerath en de breiwerkjes-maakster Gretchen Scheffler, muzikanten als de trompettist Meyn, en de jazz-muzikant Klepp, en vanzelfsprekend de veelzijdigste van allen: Oskar, muzi-kant, schrijver, beeldhouwer, ambachtsman, acrobaat. Zij allen, en niet alleen Oskar, esthetiseren hun werelden.

Oskar en Greff lijken tegenpolen. Greff cultiveert en erotiseert de perfectie van het jongenslichaam – terwijl de dikke dwerg Oskar zich seksueel uitleeft in het bed van de zieke, stinkende en amorfe vrouw van Greff. “Ihn, Greff, mochte ich nicht. Er, Greff, mochte mich nicht.” (BT, 380) Oskar schildert hem af als een

ridicuul figuur, een punctuele dwaas die naakt met knapen op het ijs van de Oostzee danst en ondertussen 'wilde ganzen ruisen door de nacht' zingt. (BT, 384) Maar als estheticus die een aardappel prijst voor zijn "opgezwollen, bolle, steeds weer nieuwe vormen bedenkende en toch zo kuise vruchtvlees" – "Dieses schwellende, strotzende, immer wieder neue Formen erdenkende und dennoch so keusche Fruchtfleisch" (BT, 380) – heeft de padvinder en naturalist Greff dezelfde blik als Oskar. Ook in de liederenboekschrijver Greff schuilt een muzikant. In zijn weegschaal installeert hij een klokkenspel dat al naar gelang het gewicht dat werd afgewogen een liedje speelde: "So baute er [...] jener Waage ein Glockenspiel ein, das je nach Gewicht der gewogenen Kartoffeln ein Liedchen hören ließ." (BT, 386) "Oskar selbst hatte einen Sinn für des Gemüsehändlers Marotten", (BT, 386) voor de gekke hobby's en de muzikale "Scherze" (BT, 386). Net als Bebra (en Oskar) is Greff met andere woorden een muzikale clown.

Via Greff laat de oorlog zich dan toch voelen in het leven van Oskar. De jongeren die Greff rond zich had verzameld in de idyllische padvindersgemeenschap van lichamelijke sterkte en erotiek, zijn naar alle fronten uitgestuurd. Oskar is bondig over hun wedervaren: "Feldpostbriefe trafen ein, dann nur noch Feldpostkarten, und eines Tages erhielt Greff über Umwege die Nachricht, daß sein Liebling, Horst Donath, erst Pfadfinder, dann Fähnleinführer beim Jungvolk, als Leutnant am Donez gefallen war." (BT, 403) Greff verliest de zin van zijn vitalisme. Zijn lichamelijke esthetiek van training, beproeving, uithouding, strengheid en gezondheid – het nazistische ideaal – is niet opgewassen tegen de oorlog. Hij gooit zijn kunst over een andere boeg. "Greff alterte von jenem Tage an, gab wenig auf sein Äußeres, verfiel gänzlich der Bastelei, so daß man in dem Gemüseladen mehr Klingelmaschinen und Heulmechaniken sah als etwa Kartoffeln und Kohlköpfe." (BT, 403–404) De "sinnlose Lärmapparate" doen er de winkel "traurig" uitzien maar versieren de ruimte tegelijkertijd op een "skurrile" (BT, 404) manier. Ook hier gaan lachen en wenen samen. De man die de levenskracht trimde en snoeide als een "tuinman" bouwt nu komische automata. Het is een grotesk artistiek antwoord op de absurde dood die de oorlog zaait.

En zie: Greff, die "zum Sonderling und etwas nachlässig gepflegten älteren Mann" geworden is (BT, 403) en Oskar, die tuk is op verlopen figuren zoals ook Klepp of Mesjoege Leo, groeien naar elkaar toe. Van een weegschaal voor aardappelen bouwt Greff zelfs een door Oskar geïnspireerde trommelmachine, met schalen, hefboompjes en een stellage: "Das wirbelte, bumste, knatterte, scharrte, Becken schlugen zusammen, der Gong dröhnte, und alles zusammen fand ein endliches schepperndes, tragisch mißtönendes finale." (BT, 405–406) "denn Ihr finale war auch sein finale." (BT, 406)

Die finale, de zelfmoord van Greff, is dus niet "tragisch", maar klinkt "tragisch vals". Oskar beschrijft ze als een komedie, een theatrale, geënceneerde en haast

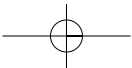
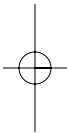
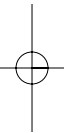
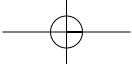
vrolijk komische dood. Het stuk wordt ingezet door het gegil en geschreeuw van een feekserige Lina Greff die in haar nachtpon en krulspelden een publiek van burens rond zich verzamelde en “kratzte, schlug und biß” (BT, 408) naar wie dichterbij wilde komen. Dankzij zijn gestalte en zijn vrijbuiterspositie kan Oskar tot het verboden gebied doordringen en via het trapgat in de kelder kijken. Daar in het halfduister verwacht de lezer een choquerend beeld. Maar Oskar kijkt “lang en geboeid” – “so lange und so gebannt” (BT, 411) – omdat “aus der oberen rechten Ecke des Bildes merkwürdig verkürzt zwei gefüllte Wollstrümpfe in schwarzen Schnürschuhen geschoben hätten”. (BT, 411) “Natürlich wußte ich, daß Greff hing”, (BT, 412) geeft Oskar even later toe, maar hij verkiest om nog even de fictie te koesteren van het beeld met het verkorte perspectief. Misschien probeert Greff, de “gymnast en natuurmens”, een “komische maar ook vermoeiende oefening” uit: “denn diese komische, aber auch anstrengende Übung war ihm, dem Turner und Naturmenschen, zuzutrauen” (BT, 411). Oskar neemt zich voor Greff “gehörig auszulachen”. (BT, 411) Greff hangt er echt wel belachelijk bij: “Nackte Männerknie über den Strumpfbrändern, behaart die Oberschenkel bis zum Hosenrand” (BT, 412), met een gezicht “das nicht frei von theatralischer Pose war”. (BT, 412) Oskar krijgt er een erotische tinteling van en wordt er haast vrolijk bij, hij noteert geamuseerd ironisch: “[I]m Grunde ist die Körperstellung eines hängenden Mannes genauso normal und natürlich wie etwa der Anblick eines Mannes, der auf den Händen läuft, eines Mannes, der auf dem Kopf steht, eines Mannes, der eine wahrhaft unglückliche figur macht, indem er auf ein vierbeiniges Roß steigt, um zu reiten.” (BT, 412) Kortom, een hangende man is niet alleen abnormaal maar uiterst belachelijk. Zeker wanneer blijkt dat hij, die ooit afgetraind was, zijn atletisch figuur kwijt is. “Die beiden obersten Knöpfe und den Gurt hatte er nicht schließen können [...]”. (BT, 414) Maar de komische theatraliteit rust niet alleen in het oog van Oskar. Greff had een passend “Dekor” (BT, 412) getimmerd ondanks de schaarste van de oorlogstijd. “Der Rahmen [...] war ausgesuchtester, fast extravaganter Art.” (BT, 412) Het was gemaakt uit het beste hout, “so fehlte es [...] nicht an überflüssigen und nur zierenden Verstreben”, het feestelijke podium was verlicht door vier felbrandende gloeilampen, wit gekalkte hoekbalken contrasteerden met een sierlijk groen laddertje, en het tegengewicht van aardappelen in manden. Het grensde bijna aan het sublieme: “Das dreiteilige, stufenbildende Podest [...] hob das gesamte Gestühl in beinahe erhabene Bereiche”. (BT, 413) Als een schrijn stonden er vier foto’s van jonge knapen bij, onder wie zijn favoriet Horst Donath. Maar voor de lezer daarover ontroering kan beginnen te voelen, ontnuchtert Oskar. Er lag ook een dagvaarding van de zedenpolitie. Greff, die ondanks de toenadering voor Oskar “een vreemde” bleef die “nooit mijn sympathie opwekte”, is deel geworden van zijn automata. Hij werd zelf een

komische jack-in-the-box, en wanneer ze hem lossnijden barst een groot trommelorkest los van aardappelen die over de grond rollen en de trommelmachine die aan de slag gaat.

Het is een *grand finale* die de komische dood verbindt met een krachtig symbool van leven: De aardappelen zijn van bij de openingsscène van de roman een vruchtbaarheidssymbool, nauw verbonden met de figuur van grootmoeder Anna Bronski en haar vier aardappelkleurige rokken waaronder Oskar de bescherming van de oerbaarmoeder hoopt terug te vinden. Ook Anna Bronski heeft volle aardappelmanden. Bij haar dienen de manden niet de dood, maar maken ze seks mogelijk, de oerrite tussen Anna Bronski en Jozef Koljaiczek temidden van de kleiige aardappelakker.²⁷

Zoals over andere doden wil Oskar ook over Greff trommelen. Als passend eerbetoon trommelt hij de “Kartoffellawine”, (BT, 415) een tautologische vertolking, want Greffs aardappellawine was al op Oskars getrommel geïnspireerd. Het bevestigt de groteske ambivalentie van de trommel als vertelinstrument – een oneerbiedig blikken instrument dat de tragedie van haar ernst berooft, maar ook een instrument dat luid schetterend de rouw verwerkt en in een komische encenering van het leven spreekt.

²⁷ In deze scène kruisen talloze motieven: de klei van de aardappelakker is vruchtbaar, de kelder van Greff heeft een betonnen vloer, het kerkhof van Saspe heeft een zandgrond, enzovoort. Enkele verplegers verrijken zich met de aardappellawine, meldt Oskar in een bijzin. Verplegers zijn het oervoedsel blijkbaar waard, in tegenstelling tot verpleegsters zijn zij echt in staat tot verzorging, zoals bij voorbeeld Bruno dat is.



III

THEATRALISERING

Groteske chronotopie

1 • Realisme door een vergrootglas

Oskar laat zich niet het zwijgen opleggen door de loodzware historische context. Met hyperbole precisie concentreert hij zich op het kleine en concrete. De groteske inversies die daaruit voortvloeien, beheersen de chronotopie van de roman.

De chronotopie versterkt het aparte realisme van de roman. *Die Blechtrommel* ontplooit zich als een episodische roman waarbij Oskar van avontuur naar avontuur trekt. Uiterlijk volgt de roman de chronologie van de geschiedenis tussen 1899 en 1952, met de nadruk op de late jaren dertig en veertig. *Die Blechtrommel* lijkt realistisch verankerd in de concrete ruimtelijke wereld van de middenstand uit de voorstad, een wereld van winkels, huiskamers, koffiehuisen, tramritten en zondagse uitstappen.

Oskar inventariseert die wereld haast obsessief. Hij tekent stratenplannen uit en somt straatnamen en routes op, van de winkel in de huurkazerne aan de Labesweg naar de Max Halbeplatz in de stad en de winkel van Sigismund Markus, met de tram naar het kerkhof van Saspe, het strandbad van Bröde aan de Oostzee of terug naar de Heilig Hartkerk. "Unser Mietshaus zählte vier Etagen. Vom Parterre bis zu den Bodenverschlügen trommelte ich mich hoch und wieder treppab. Vom Labesweg zum Max-Halbe-Platz, von dort nach Neuschottland, Anton-Möller-Weg, Marienstraße, Kleinhammerpark, Aktienbierbrauerei, Aktienteich, Fröbelwiese, Pestalozzischule, Neuer Markt und wieder hinein in den Labesweg." (BT, 75) Een dergelijke exactheid past bij de representatieve verzuchtingen van een traditioneel realisme. *Katz und Maus* en *Hundejahre*, de twee andere delen van de Danzigtrilogie, spelen zich af in een gelijkaardig decor. Het is de biografische wereld van Grass die de romans ook schreef als een ode aan de verloren heimat.

Maar de hyperbole exactheid van een wereld die door een vergrootglas wordt bekeken, desoriënteert. Ze maakt *Die Blechtrommel* tot een gesloten universum waarin de reële dimensies verloren raken. Met zijn gedetailleerde focus heeft Oskar de wereld verkleind, hem op maat getrokken van een dwerg en hem in de tijdsbeleving van een kind geduwd. Alleen het hyperconcrete komt in beeld, de

kerkhofmuur, het bed van moeder Truczinski waar hij met Maria slaapt, de rug van Herbert Truczinski, de kast van zijn moeder of zuster Dorothea, de bunker aan de *Atlantikwall*. Op dergelijke plekken vloeien de tijden door elkaar, de rug voorspelt de toekomst, in de kast herbeleeft hij het verleden, op de eeuwige bunkers herhaalt alles zich. De grote geschiedenis is naar de verre achtergrond verschoven, in de marge van een radiobericht, een bijzin, een uniform. De lineariteit van die geschiedenis is slechts een laagje vernis. De geografie van oorlog en *Lebensraum* is vervangen door een wereld van eigen associatief-metaforische, zintuiglijke en scatologische makelij. “Was sucht Oskar unter den Rücken seiner Großmutter? [...] Oskar antwoordt: Afrika suchte ich unter den Rücken, womöglich Neapel, das man bekanntlich gesehen haben muß. Da flossen die Ströme zusammen, da war die Wasserscheide, da wehten besondere Winde, da konnte es aber auch windstill sein, da rauschte der Regen, aber man saß im Trocknen, [...] da saß neben Oskar der liebe Gott, der es schon immer gerne warm gehabt hat [...]” (BT, 160)

In die metaforische chronotopie van de roman draaien de roltrap van de tijd en de carrousel van het lot eeuwig rond in het verlangen van een terugkeer naar de oerbaarmoeder. Daarom vertelt Oskar geen causaal historisch verhaal, hij vertelt hoe hij van het ene avontuur in het andere viel. Niet een of ander mechanisme van oorzaak en gevolg, maar hijzelf is de rode draad en verbindt de grote diversiteit aan gebeurtenissen, locaties, episodes, personages en genres tot een roman. Hij bladert in het fotoalbum van zijn leven en monteert de beelden. (zie Fritzen, 1987: 37 en 1986: 187) “Was auf dieser Welt, welcher Roman hätte die epische Breite eines Fotoalbums?” (BT, 56) zucht Oskar wanneer hij zijn fotoalbum voor het eerst voorstelt. Tegelijkertijd is hij zich bewust van het gevaar: “Der liebe Gott [...] möge [...] Oskars Liebe zum Labyrinthischen nicht nähren” (BT, 56). Hij moet een middenweg zoeken, zeker in het derde deel van de roman wanneer hijzelf zijn gefinaliseerde epische identiteit verliest en zelf ook aan het ontwikkelen gaat.

De metafoor van het associatieve fotoalbum (BT, 56–71) als een aantrekkelijker alternatief voor de roman komt niet toevallig ook uitgebreid voor in *Zomer te Ter-Muren* (het album van Meneerke Brys, (Z, 338 e.v.)). Ook Boons dubbelroman bouwt veel meer een encyclopedische collectie op van korte episodes, voorvallen en fragmenten dan een afgerond verhaal. Beide romans hebben een uitdrukkelijk historische dimensie, ze behandelen eenzelfde tijdperk in eenzelfde marginale voorstad. Die tijd en ruimte zijn geen bijkomstige context maar het hart van de roman. De personages staan in dienst van een portret van hun tijd, ze vechten met en worden verpletterd door hun tijd. En toch zijn dit geen historische romans. Wat geldt als ‘historisch’ schuiven ze naar de achtergrond en ze concentreren zich op het kleine en concrete. Dat geeft ze een universele dimensie.

Ook *Die Blechtrommel* bouwt met repetitieve bewegingen tussen vaste locaties, kerkhoven, de Heilige Hartkerk, de Max-Halbe-Platz, de tramlijn, het eigen huis, met de terugkerende septembermaanden en de tekens van de dierenriem, een chronotopische 'trance' op. Ondanks de plastische en tactiele beschrijvingen ontstaat een gelijkaardig effect van abstractie en 'universalisme' – vaste epitheta (de vuile huizen, de veldbaan, ...) en de eeuwig terugkeer van seizoenen zorgde daarvoor bij *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*.

Het kleine, bijkomstige, lage en tactiele dat het universele wordt, beschouw ik als een van de belangrijkste groteske bewegingen van deze roman. Het ontstelt en onthutst. Oskars wereld is niet meer kenbaar via de klassieke orderingsstructuren van ruimte en tijd, van causaliteit of van gradatie. Een zoon heeft twee vaders, bijzaak is hoofdzaak, het locale is het wereldwijde,²⁸ intentie volgt op de daad, schuld gaat daarom de misdaad vooraf. Kennen en weten kan niet meer op a priori vertrouwen, Nietzsche heeft Kant onttroond. "Wenn der Erzähler konsequent die Kategorien und die Anschauungsformen unterläuft und die Lüge zur Weltordnung erhebt, kann der Leser nicht daherkommen im festen Glauben, seine Kategorien seien seit Kants Zeiten die wahren, und nach Wahrheit suchen. Erzählte Geschichte verzichtet auf die Scheinobjektivität wissenschaftlicher Historiographie." (Frizen, 1986: 187)

Frizen past *Die Blechtrommel* daarom in de traditie van het absurdisme in, hij noemt hem "ein schwarzer Roman" die de geschiedenis als een georganiseerde chaos weergeeft waarin "das verlassene Ich ausgesetzt ist". (Frizen, 1986: 187) De wereld van *Die Blechtrommel* die op de oerakker van Anna Bronski begint en eindigt in de opgeslotenheid van het gekkenhuisbed, is een tijdloos en evolutieloos labyrint, de personages worden doelloos rondgevoerd op de carrousel van de "liebe Gott". "Der Scheininfantile Umgang mit dem Schrecklichen der Geschichte" (Frizen, 1986: 189) bevestigt voor Frizen dat uitzichtloze absurdisme. Het groteske van *Die Blechtrommel* stamt volgens Frizen uit dat gesloten en verstoorde wereldbeeld. Identiteiten lopen in elkaar over, personages desindividualiseren, Oskar animaliseert, sataniseert of vergoddelijkt het menselijke, het menselijke wordt 'verdingd' en dingen krijgen menselijke trekken, een deel wordt voor het geheel genomen. In de traditie van Wolfgang Kayser stelt hij: "Die groteske Darstellungsform lebt von der Grenzaufhebung und Grenzverschiebung, der Auflösung starrer Ordnungsschemata, entspricht also der kategorienlosen Welt und Geschichte Grassens." (Frizen, 1986: 188)

²⁸ Een van de sterkste voorbeelden is de passage waarin hij seks met de stinkende en amorfe Lina Greff als identiek en gelijktijdig voorstelt aan het Duitse beleg van Moskou. "[...] [E]s gelang mir wortwörtlich im Greffschen Schlamm Schaum zu schlagen –, aber von Geländegewinn konnte weder kurz vor Moskau noch im Schlafzimmer der Greffschen Wohnung gesprochen werden." (BT, 399)

Het mag duidelijk zijn dat ik die determinering van *Die Blechtrommel* als een gesloten absurd-groteske roman niet deel. Het valt niet te ontkennen dat Grass in het Parijs van de jaren vijftig de invloeden van existentialisme en absurdisme onderging. Frizen wijst terecht op sporen daarvan in het vroege werk van Grass, zoals in het theaterstuk *Die Böse Koche* en het gedicht “Die Welt im Ei”, en het doorwerken van die beelden in *Die Blechtrommel*. (Frizen, 1986: 175–180, zie ook Reddick, 1975)

Maar alleen al de chronotopie spreekt de veronderstelling van volkomen ordeloosheid, richtingloosheid en verlorenheid tegen. Het kleine, bijkomstige en tactiele is niet het lege en absurde. Het ongewoon subjectieve, zelfs rondt autistische, maar niettemin minutieuze realisme waarmee Oskar vertelt, dient in mijn lectuur een herontdekking van de wereld. De cyclische tijd die onder de geschiedenis doorgaat kan beter beschouwd worden niet als eindeloosheid maar als mythische constante. Die mythe is een belangrijke bron voor de groteske beeldentaal, zoals ik eerder bij de bespreking van de ‘lachende dood’ aantoonde. De ambiguïteit van die beeldentaal, die zich net als Oskars blik ent op het materiële en voor-handen-zijnde, valt niet te herleiden tot het eenduidige absurdisme van een Sisyphusmythe. In de mythologische beleving van Oskar de verteller staat alles op gelijke voet, de mythe tilt de alledaagsheid tot het niveau van de algemene geschiedenis.

Groteske ‘afwijking’ en ‘normdoorbreking’ mondt uit in beangstigende betekenisloosheid alleen vanuit het standpunt van de norm. Oskar maakt die norm tot farce. In de plaats van de causale geproportioneerde geschiedschrijving stelt hij een eigen plot voor. Het materiële (kleine, lage, bijkomstige, tactiele) schrijft hij herin in een nieuw ruimtelijk en tijdelijk verband, dat van een enscenering. Hij theatraliseert de wereld als een vrije komedie. Het “zo was het” van de geschiedschrijving wordt in zijn versie een speels “zo kon het geweest zijn”. Ruimte en tijd zijn herhaalbaar en herneembaar. In zijn enscenering is hij vrij in de attributie van redenen, oorzaken, verbanden, chronologieën en dimensies. In een komedie zijn de gevolgen niet ernstig. Die lichtheid ontkracht elk absurdisme en is een van de meest choquerende aspecten aan *Die Blechtrommel*.

2•De verteller als theatermaker

Oskar vertelt en beleeft de werkelijkheid theatraal, in termen van plot, rollen, verwickelingen, regie en scènes. Hij maakt de wereld die hij beschrijft tot een autonoom universum.

De theatraalising beheerst de vertelling en de roman veel meer dan de Grasskritiek erkent.²⁹ Grass zet ze niet in als modernistisch procédé om zijn personages inzicht te laten krijgen in zichzelf en hun wereld, maar als een postmodern procédé waarbij hij zijn personages via alternatieve werelden multipale werkelijkheden laat ervaren.³⁰ Meer dan het fantastische en magisch-realistische van een volgroeide driejarige die glas stuk zingt, Jezus laat trommelen, helderziende ontmoetingen heeft en alles doorziet, maakt deze theatraalising de alternatieve realiteit van *Die Blechtrommel* uit.

‘Theatraalising’ kan gerust letterlijk worden opgevat. Oskar dramatiseert de hem omringende wereld, zowel in de manier waarop hij erover vertelt als in de manier waarop hij hem beleeft. Gebeurtenissen beschrijft hij in termen van rollen, scènes, rekwisieten, acten, drama’s en tragedies. Personages zijn acteurs en rollenspelers. Zijn familieleven is een oedipale “Tragödie”, en Oskar, de ware hoofdrolspeler (“dem wahren Charakterdarsteller” (BT, 374)) wil niet de figurantenrol, de “Statistenrolle” die Matzerath en Maria hem hebben toebedeeld. (BT, 374) Huiselijke taferelen worden met historische en politieke scènes gelijkgeschakeld als dramatische verwickelingen (“Kriegsschauplätze Europas” (BT, 393)).

Oskar is zelf een poseur. Hij veinst, speelt, en pretendeert. Hij is een nar die theater opvoert, vermommingen kiest, plots bedenkt, acteert, regisseert en onsceneert. Hij is geen infantiele dwerg, hij neemt die rol aan als een masker en als een pose die hij moeizaam moet volhouden. “Es war gar nicht zu einfach,

²⁹ De Grasskritiek concentreert zich veeleer op Oskars opvallende en consequente esthetisering van de wereld. (zie bij voorbeeld Jendrowiak (1979), Neuhaus, (1988: 33–43) of McElroy (1986)) Die esthetisering is een gevolg van Oskars kunstenaarschap, ze determineert verregaande zijn perceptie en handelingen, maar ze blijft incidenteel. De theatraalising vloeit voort uit die esthetische houding, ze is een strategie om de vertelling op een esthetiserende manier te organiseren. Ze is dus een abstractere en systematischer versie van die esthetisering, met een bijzonder grote impact op de vertelling.

Dramatisering en theatraalising zijn helemaal niet vreemd aan het schrijverschap van Grass: Grass begon als theaterschrijver, beeldhouwer en graficus die slechts met tegenzin *Die Blechtrommel* aanvatte omdat hij amper gehoor vond met zijn theaterteksten. “Im November 1959 merkte er in einem Gespräch mit der ‘Frankfurter Neuen Presse’ ironisch an: ‘Die Blechtrommel wäre wahrscheinlich nie geschrieben worden, hätten mich die westdeutschen Theater etwas freundlicher behandelt.’” (Brode, 1976: 52)

³⁰ Ik verwijs hier nogmaals naar de bekende these van Brian McHale (1987) dat de dominante tendens in het modernisme epistemisch is (“how am I to understand my world?”) terwijl die bij het postmodernisme ontologisch is (“which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?” (1987: 10)).

das Lesen zu lernen und dabei den Unwissenden zu spielen. Das sollte mir schwerer fallen als das jahrelange Vortäuschen eines kindlichen Bettnässens. Galt es beim Bettnässen doch, allmorgendlich einen Mangel zu demonstrieren, der mir im Grunde entbehrlich gewesen wäre.” (BT, 112) Wat hij nodig heeft, is een dekmantel om ongehinderd te kunnen observeren. Hij blijft bovendien geen passieve toeschouwer van een verdwazende maatschappij. Als avonturenheld speelt hij mee. In de theaterwereld kan Oskar juist dankzij zijn abnormaliteit een vooraanstaande rol opnemen. De illusie heerst er. Het meest fantastische is mogelijk.

Dat resulteert in een episodische reeks van theatrale scènes en interventies die Oskar regisseert vanuit de marge en waarin hij optreedt als held – eerst vanuit de coulissen, later steeds openlijker, en al tijdens de oorlog maar vooral erna als beroemde en gevierde ster. Die drama's, waarvan ik er verderop enkele gedetailleerd bespreek, volgen een vast patroon: Oskar speelt er zijn abnormaliteit uit tegen de normaliteit van de wereld en peilt de reacties. Het is de tactiek van de clown. Hij zingt glazen stuk thuis, bij de dokter, in de klas, in de stad, en geniet van de reacties op die 'opvoeringen' van zijn glasverbrijzelkunst. Het leidt gegarandeerd tot komische ontmaskering en groteske transformaties, waarbij de normaliteit er bekaaid vanaf komt. Zelf blijft Oskar buiten schot. Hij zit aan het roer, hij controleert de gebeurtenissen. Nooit is hij het slachtoffer, omdat hij altijd regisseert. Zo vertelt hij het toch.

Als 'theatermaker' en verteller-schrijver oefent Oskar een talige dwang uit. De scène die hij interessant acht, brengt hij minutieus in beeld. De interieurs, grondplannen, tramlijnen en stratenpatronen die hij inventariseert, dienen dus niet een realistische representatie, maar een overtuigende enscenering. Hij tekent nauwgezet het uiterlijk en de mimiek van zijn personages, de poses die ze aannemen, de kleuren waarin ze zich tooien, hij zit hen letterlijk op de huid en documenteert de geur die ze afscheiden en het eten dat ze tot zich nemen. Die materialiteit inventariseert hij nauwgezet en hij aarzelt niet voor langere opsommingen in een poging om zo volledig mogelijk te zijn. Hij stelt zich op als antropoloog die onthecht en geobjectiveerd registreert en via het materiële hoopt de essentie te raken.

Als schrijver/verteller bereikt Oskar een autonomiseringseffect dat in verschillende aanverwante jargons kan worden beschreven. Het magisch-realisme in de kunstjes van Oskar laat een parallel toe met het genre van de *fantasy* waarbij in de roman een nauwkeurig uitgekiend parallel universum wordt opgetrokken, een gedetailleerd beschreven verbeeldingswereld die min of meer logisch functioneert. Maar *fantasy* creëert alternatieve werelden, mogelijke en onmoge-

lijke werelden die grondig afwijken van de 'realiteit'. Niet op die manier is de wereld van *Die Blechtrommel* geautonomiseerd.

Een ander verwant jargon biedt de moderne theorie van de grotesken (als apart genre), waarbij taal en stijl op een verregaande autonomisering aansturen en een vertekende, vervormde wereld optrekken, "mit dem Ziel, ein weites Feld zum Spiel mit der Realität zu öffnen, zur Zerlegung und freien Verlagerung ihrer Elemente, so daß die üblichen Wechselbeziehungen und Verbindungen [...] in dieser von neuem konstruierten Welt sich als unwirklich erweisen und jegliches Detail gewaltige Ausmaße annehmen kann". (Ejchenbaum, 1969: 153, zie ook Kayser, 1960) Die wereld is vervreemd, onzinnig en zinledig, een duistere geobjectiveerde wereld die onderhevig is aan oncontroleerbare krachten. Zo is het groteske in *Die Blechtrommel* traditioneel gelezen, (bij voorbeeld Just, 1972: 90-99 en 150-164, die ook naar de alternatieve wereld van het sprookje verwijst) "Auf diese Weise entsteht ein eigenartiges Fluktuieren zwischen Real und Irreal", noteert Just. (1972: 96)

Maar opnieuw zit het verglijden in het irrealisme dwars. Om een scherper zicht te krijgen op hoe het reële en irreële zich in Oskars autonome wereld verhouden, stel ik nog een ander jargon voor. De autonomisering in *Die Blechtrommel* is qua dwingendheid immers vergelijkbaar met de "logothesis" die Roland Barthes in *Sade, Fourier, Loyola* las: een utopisme van de taal dat er via nauwgezette documentatie van alledaagse details in slaagt nieuwe werelden te scheppen. De Sade, notaris van libertijnengezelschappen, Fourier, uitvinder van gelukkige communes, en Loyola, stichter van de Jezuïeten, zijn voor Barthes "fondateurs de langue" omdat ze minutieus en gedetailleerd nieuwe ordes bedachten en beschreven in hun architectuur, houdingen, kledij, eten en omgangsvormen. Als utopisten zijn ze "logotheten", hun afgesloten werelden krijgen in de taal vorm, via de taal worden ze geordend, geregulariseerd, geïnventariseerd en getheatraliseerd.

Oskar past niet in hun gezelschap omdat hij geen utopist maar integendeel een *distopist* is. Hij beoefent niet de afzondering maar wat Gary Saul Morson de historisering noemt: "Whereas utopias describe an escape from history, [...] anti-utopia's describe an escape, or an attempted escape, to history, which is to say, to the world of contingency, conflict and uncertainty." (in Booker, 1994: 4) Voor dat tegenovergestelde doel gebruikt Oskar wel dezelfde technieken. Hij autonomeert de wereld die hij theatraliseert. De vele verwrongen prisma's maken er een orde van die alleen nog bestaat in de taal, in de aparte discursieve ordening, de syntaxis, de beeldentaal en het referentiestelsel van Oskar, maar die tegelijkertijd gegrond is in een exuberante en gedetailleerde materialiteit. Grass zet die operatie niet op om de romanwereld ongebonden vrijheid te gunnen in de pure semiosis en in de onderliggende mythe. Hij streeft in de "logothesis"

wel degelijk een beeld na van de historische realiteit. Het hyperbole empirisme dat de roman aan de dag legt voor het zintuiglijke getuigt van een doorgetrokken modernistische epistemologie. Grass noemt zich namelijk een realist: “In meinen drei Prosawerken – *Die Blechtrommel*, *Katz und Maus* und *Hundejahre* – war ich bemüht, die Wirklichkeit einer ganzen Epoche, mit ihren Widersprüchen und Absurditäten in ihren kleinbürgerlichen Enge und mit ihrem überdimensionalen Verbrechen, in literarischer Form darzustellen. Die Realität, als das Rohmaterial des Schriftstellers, läßt sich nicht teilen; nur wer sie ganz einfängt und ihre Schattenseiten nicht ausspart, verdient es, Schriftsteller genannt zu werden.”³¹ (E&R, 357) Dat is de ethiek waarop de romanschrijver volgens Grass moet worden afgerekend: het weergeven van de hele en ondeelbare werkelijkheid. Dat kan hij alleen indirect. Het is de absurditeit van die werkelijkheid, in haar surrealistische combinatie van kleine knusheid en misdadigheid, die een naïef realisme kansloos maakt en die de groteske (materialiserende en *verzerrende*) theatraalising noodzaakt. De komische lach teert op die absurditeit en op de inherente tegenstrijdigheden, en de komische lach creëert tegelijkertijd die noodzakelijke distantie. Ook daarom is het essentieel om het groteske van deze roman niet in een vervreemdend absurde, duistere of angstwekkende gedaante te zien, maar als een lachende strategie die erin slaagt om via de theatraalising de poses van een epoeche te ontmantelen.

“Döblin befindet: ‘Der Gegenstand des Romans ist die entseelte Realität’”, zegt Grass over de door hem bewonderde Alfred Döblin. (E&R, 268) Het groteske, magische en fantastische mogen zich daarom niet van die realiteit afkeren, ze moeten er in tegendeel, zoals Döblin schreef, aan toevoegen. Ze zijn dan een intensifiëring van de realiteit: “Die phantastische und Fabuliersphäre, das ist nur die Negation der realen Sphäre und garantiert ein Spiel mit der Realität – die überreale Sphäre, das ist die Sphäre einer neuen Wahrheit und einer ganz besonderen Realität“. (Döblin in Just, 1972: 97)

³¹ Deze verklaring over de aard van zijn realisme legt Grass in oktober 1968 af naar aanleiding van het proces Grass-Ziesel. Grass spande in 1967 een geding aan tegen de extreem-rechtse Kurt Georg Kiesinger omdat die hem herhaaldelijk bestempelde als een “Verfasser übelster pornographischer Ferkeleien und Verunglimpfungen der katholischen Kirche”. Grass wilde laten verbieden dat hij pornograaf genoemd werd, hij won eerst, maar verloor de zaak in 1969 in hoger beroep.

3 • Het theater van de geschiedenis

De theaterwereld is de echte historische wereld, en omgekeerd. Zo kan de muzikale clown Oskar interveniëren in wat op de podia van de geschiedenis plaatsgrijpt.

Ook voor Oskar is de theatralisering geen “escape from history” in een pluchen fictionele wereld.³² Oskar maakt onmiddellijk duidelijk dat het onderscheid tussen de ‘echte’ tijd en de theatrale illusie wat hem betreft niet bestaat. De geschiedenis is niet fictioneel, neen, de geschiedenis is theater, en theater is echt. Dat leert hij wanneer zijn moeder hem drievoudig introduceert in het theater (*Klein Duimpje*), de opera (*De Vliegende Hollander*) en het circus (een voorstelling van Bebra). (BT 136–143) *Klein Duimpje* grijpt hem zwaar aan omdat hij zich volledig identificeert met Klein Duimpjes avonturen. Bij Wagner redt hij met zijn stem de zangeres omdat ze in de angst van haar rol ‘wie doet mij dit aan?’ zingt, hij dooft de lampen, verscheurt de illusie maar zorgt voor nog meer geschreeuw. Na de voorstelling van Bebra’s circus vertoont hij, “[...] leicht vom Ehrgeiz gepackt, ein Kunststückchen [...]”. (BT, 144) Niet alleen houdt hij zich niet aan zijn rol van toeschouwer. De opvoering stopt niet op de scène. De werkelijkheid ernaast is minstens zo betoverend. Wagner wordt bij voorbeeld op een “zoele zomeravond” opgevoerd in een openluchttheater in een idyllisch bos waar de broers Formella, clowns die moppen tappen en daarbij hun gouden tanden blootlachen,³³ de belichting doen. De opera- en bioscoopeigenaar Tuschel

³² Integendeel, Oskar “fand [...] zum erstenmal Kontakt mit der Bühnenkunst” (BT, 136) precies op het moment waarop hij de microcosmos van zijn kleinburgerlijke omgeving verlaat en de wereld instapt. Hij is dan acht, zijn geboorte heeft hij uitvoerig beschreven, zijn derde verjaardag en de val van de trap, de geografie van de woning aan de Labesweg, de moeizame opleiding met Goethe en Raspoetin bij Gretchen Scheffler, het gezin Matzerath en hun burens en collega’s middenstanders. Uit dat fluwelen kleinburgerlijke universum wordt hij wakker geschud door een groteske *rite de passage*: de soep van urine, kots, spuw, kikkers en baksteen die Susi Kater hem onder dwang inlepel op de zolder van hun woonkazerne. Het is een niet te onderschatten moment, een korte maar indrukwekkende scène van alledaagse wreedheid: “[U]nd Susi, mit feuchten, regelmäßigen Zähnen, mit der Zunge dazwischen lachend, nichts dabei fand, wenn man es tue”. (BT, 123) Ze veegt netjes de lepel af, koelt het vocht “einer guten Hausfrau gleich” en voert hem de brij voorzichtig op. Excretie wordt voedsel, gebaren van zorg worden folteringen, de lach is vals en ontbloot tanden, die tanden zijn wreed door hun orde en regelmaat. Kinderen hebben geen onschuld en imiteren sluw. Onder de kleinburgerlijke gemoedelijkheid schuilt een afgrond van sadisme. Terwijl hij kots, voelt Oskar “daß mir der Hof und die Höfe fortan zu eng wurden, daß ich nach Ferne, Entfernung und Fernblick hungernd jede Gelegenheit wahrnahm, die mich alleine oder an Mamas Hand aus dem Labesweg, dem Vorort führte [...]”. (BT 123) Wil de belaaide picaro niet tenondergaan aan de ‘huisvrouwenwreedheid’, dan moet hij ook ruimtelijk ontsnappen aan de kleinburgerlijkheid.

³³ Het is onmogelijk om hier niet te denken aan de grappenmaker Tolfpoets uit *De Kapellekensbaan/ Zomer te Ter-Muren* die ook zijn gouden tanden blootlacht met de flauwe moppen die hij tapt. Meer epitheta en eigenschappen komen trouwens terug in *Die Blechtrommel*. Maria heet ook bij Grass een ‘natuurkind’. (“Maria jedoch, das Naturkind” (BT, 344))

is er ook: "Tuschel drehte unermüdlich einen Ring an seinem finger, der aber dennoch kein Wunschring oder Zauberring sein konnte, denn es passierte rein gar nichts [...]" (BT, 140) De Formellagrappen sleuren het gezelschap mee in collectieve pret, "ook al waren ze niet echt". (BT, 140) De ontmoeting tussen de woonwagens van het circus tussen Oskar en zijn leermeester Bebra is nog fantastischer. "Dennoch erkannten wir uns sofort", meldt Oskar. (BT, 143)

Niet de middenstander en fascist Matzerath of de Poolse ambtenaar Bronski maar de clown Bebra wordt Oskars mentor en de begeleider van zijn bildung. Bebra voorspelt al bij hun eerste ontmoeting hoe nauw vervlochten het lot van Oskar zal zijn met dat van zijn tijd. Het is een lot in theatrale termen: "Sie kommen! Sie werden die Festplätze besetzen! Sie werden Fackelzüge veranstalten! Sie werden Tribünen bauen, Tribünen bevölkern und von Tribünen herunter unseren Untergang predigen." (BT, 144) Kleine mensen moeten op de tribune staan, vindt Bebra. "Und wenn nicht auf der Tribüne, dann unter der Tribüne, aber niemals vor der Tribüne." (BT, 144) Het wordt de leidraad voor Oskar: van een manipulator en luistervink in het verborgene boven of onder de scène naar een showman op de scène, entertainer van het regime, die in de naoorlogse tijd van podia en tribunes een business maakt.

De buitenstaanderspositie die hij als picareske held nastreeft eist Oskar daarom op een theatrale manier op. Hij is immers een zanger en trommelaar en kan in een theatrale wereld dus een grote invloed laten gelden. Als kunstenaar heeft hij een stevig ontwikkeld esthetisch gevoel, zijn interventies in de theatrale wereld zijn esthetische interventies. Hij zingt om mensen tot diefstal te verleiden; hij zet zijn stem in als geheim wapen in dienst van de Stoffers en hij dirigeert hun 'Kerstspel'-diefstal; hij trekt rond met Bebra's Fronttheater ter vermaak van de Duitse troepen; hij trommelt in de Uienkelder ter ontlasting van de zich herstellende burgerij; hij poseert als model voor de getormenteerde naoorlogse kunst; hij geeft tournees, maakt platen en wordt beroemd en rijk. Maar zijn twee vroegste theatrale rollen zijn voor mijn betoog de interessantste: Boven op de 45 meter hoge Stockturm neemt hij de burgerlijke theatraliteit in het vizier, vanonder een tribune speelt hij met de nazistische theatraliteit.

Oskar hanteert gretig de parodie. De kreten waarmee hij de glazen van de foyer van de stadsschouwburg verbrijzelt zijn "mijn kunst", ze grenzen "aan maniërisme" (BT, 131). "Gleich einem modernen Kunstmaler produzierte ich mich, der seinen einmal gefundenen, seit Jahren gesuchten Stil zeitigt, indem er eine ganze Serie gleichgroßartiger, gleichkühner, gleichwertiger, oftmals gleichformatiger fingerübungen seiner Manier der verblüfften Welt schenkt." (BT, 131) Hij wordt "een schreeuwer zonder zin en reden" – "zu einem Schreier ohne Grund und Zwang". (BT, 130) Hij wordt met andere woorden een volleerd acteur. Zijn voorstelling

kent een groot succes, een “aufgeregte Menschenmenge” (BT, 131) verzamelt zich, de kranten recenseren zijn werk en schrijven nog wekenlang kolommen vol op zoek naar een verklaring. Ze schrijven “phantastischen Unsinn”. (BT, 132) Hij verbrijzelt de ramen omdat de burgerlijke architectuur van de schouwburg hem ergert; “[d]er Kasten zeigte mit seiner Kuppel eine verteuflte Ähnlichkeit mit einer unvernünftig vergrößerten, klassizistischen Kaffeemühle [...]” (BT, 130) Zijn vernieldrift viseert de burgerlijk valse kunst die de realiteit verdraait. (zie Neuhaus, 2000: 35) En ze viseert de schijnvertoningen van het burgerlijke leven errond, de overspelige routines die zijn moeder en Jan Bronski opvoeren – “Am Donnerstag jeder Woche”, (BT, 124) “wichtige eilige Besorgungen”, (BT, 125) “in angenehmer Gleichmäßigkeit”, (BT, 124) “der es sich zur Gewohnheit gemacht hatte”, (BT, 124) “pünktlich um halb fünf am Nachmittag” (BT, 125) en na het rendez-vous in een pensionnetje houden ze “de epiloog van hun liefdesuur” – “wenn ich Zeuge einer ausklingenden Liebestunde war” (BT, 126) – in een café.

Terwijl de schouwburgscène milde parodie opleverde, dan ontaardt ontmaskering van de nazistische esthetiek in een wilde klucht. Onder een tribune verstoort hij met de eenvoudige ritmes van een kindertrommel de rigide enscenering van macht, orde en eenheid die overal in het land wekelijks wordt opgevoerd. De nazi’s spelen in grote bezetting, op een scène die is aangekleed met hakenkruisbanieren, “vlaggen, wimpels en standaarden”.

Dann Fahnen, Wimpel und Standarten. Dann eine Reihe schwarze SS mit Sturmriemen unterm Kinn. Dann zwei Reihen SA, die während der Singerei und Rederei die Hände am Koppelschloß hielten. Dann sitzend mehrere Reihen uniformierter Parteigenossen, hinter dem Rednerpult gleichfalls Pg’s, Frauenschaftsführerinnen mit Müttergesichtern, Vertreter des Senates in Zivil, Gäste aus dem Reich und der Polizeipräsident oder sein Stellvertreter.

Den Sockel der Tribüne verjüngte die Hitlerjugend oder genauer gesagt der Gebietsfanfarenzug des Jungvolkes und der Gebietsspielmanszug der HJ. (BT, 148–149)

In zijn schuilplaats onder de microfoon speelt Oskar de verborgen dirigent die de fanfare meetroont, weg van de “rechtlijnige marsmuziek” via de wals naar de charleston, via “O Donau” naar “Jimmy the Tiger”. (BT, 153) Oskar weet wat een publiek wil en hij trommelt het ritme dat de clown Bebra in het circus op lege spuitwaterflessen had getrommeld: “brachte jenen Rhythmus, den der Clown Bebra im Zirkus auf leeren Selterswasserflaschen getrommelt hatte” (BT, 153). “Und das Volk dankte es mir. Lacher wurden laut vor der Tribüne [...]” (BT, 152) Zo aanstekelijk zijn de ritmes dat het volk “opgewonden stond te huppelen en de wals al in de benen had” – “bemerkte ich, daß das Volk an meinem Walzer Spaß fand, aufgereggt hüpfte, es in den Beinen hatte”. (BT, 153) Doorheen de kakofonie

van het orkest breekt toch een charleston los, “daß es die Volksgenossen, die da zu Tausenden und Abertausenden vor der Tribüne drängelten, endlich begriffen: Es ist Jimmy the Tiger, der das Volk zum Charleston aufruft!” (BT, 153) Er bestaat geen treffender komisch procédé om het machinale van het nazisme als lachwekkend te ontbloten, om de geüniformeerde poppen (die Eduard Amsel in *Hundejahre* van een mechaniekje voorziet) voor schut te zetten en hen tegen zichzelf uit te spelen, hun menselijkheid tegen hun onmenselijkheid.

Het volk verdwijnt dansend op de tonen van “Jimmy the Tiger” in het aangrenzende park. Voor de partij was er “niets meer te redden”, “naar wet en orde kon men fluiten”; (BT, 154) “Es brauchte seine Zeit, bis mein musikalischer Einfluß nachzuwirken aufhörte”. (BT, 154) Wordt Oskar een politiek trommelaar, een verzetsheld? Hij corrigeert zichzelf snel. “Nein nein, Oskar war kein Prophet [...]” (BT, 155) En als verteller in zijn instellingsbed oordeelt hij: “Nichts liegt ferner, als in mir, wegen der sechs oder sieben zum Platzen gebrachten Kundgebungen, drei oder vier aus dem Schritt getrommelten Aufmärsche und Vorbeimärsche, nun einen Widerstandskämpfer zu sehen.” (BT, 157) Hij keert naar huis net op tijd voor het middagmaal, (“Falschen Hasen gab es mit Salzkartoffeln, Rotkohl und zum Nachtschisch Schokoladenpudding mit Vanillesoße” (BT, 156)), en voelt dat ook de huiselijke komedie aan het omslaan is in een tragedie. Even later waarschuwt hij:

Ich [...] bitte auch Sie, die Sie nicht Insassen von Heil- und Pflegeanstalten sind, in mir nichts anderes als einen etwas eigenbrötlerischen Menschen zu sehen, der aus privaten, dazu ästhetischen Gründen, auch seines Lehrers Bebra Ermahnungen beherzigend, Farbe und Schnitt der Uniformen, Takt und Lautstärke der auf Tribünen üblichen Musik ablehnte und deshalb auf einem bloßen Kinderspielzeug einigen Protest zusammentrommelte. (BT, 158)

Oskar handelt niet uit morele overwegingen. Hij is een artiest, een estheet voor wie alleen de vormelijkheid van het zintuiglijke telt, de kleuren, geuren, smaken, ritmes en geometrieën. Dit amoralisme is de basisvoorwaarde voor zijn theatralisering. Die komische theatralisering veroordeelt niet, maar favoriseert het lichamelijke, levende, kleine, materiële ten nadele van het starre, pompeuze, valse. Maar er is een neveneffect: het werkelijke wordt ‘ontwerkelijk’, en het onwerkelijke ‘verwerkelijk’. Zeker bij deze passage waar historisch realisme farce wordt, rijst de vraag in hoeverre het amoralisme niet grenst aan immoralisme. Hoe afzijdig kan Oskar blijven wanneer hij zich temidden van een reële politieke scène waagt? Het is een cruciale vraag die verschillende lezingen oproept. Eén lezing kan luiden dat Oskars blikken getrommel het fascisme tot lachende dionysische dolheid transformeert “mitten im heißesten Tigeraugust” (BT, 153) en

zo de Nieuwe Orde ridiculiseert. En de trompetten, “die bliesen mit Fanfaren Sodom und Gomorrha”. (BT, 153) Dit is een vorm van verzet. Dat hij niet trommelt uit morele maar esthetische overwegingen maakt zijn verzet in deze visie alleen doeltreffender. Zover heeft hij zich losgemaakt van het fascisme en de kleinburgerij dat hij hen lachend onderuit kan halen in zijn eigen termen.

Maar een andere lezing tempert die lachende revolutie. Oskar creëert de komische wanorde maar toevallig: Hij verzeilt onder de tribune omdat hij het overspelige gefriemel tussen Bronski en zijn moeder niet wil verstoren en er elders in de stad “nichts los war”. (BT, 147) Bovendien is zijn verzet volstrekt willekeurig.

Ich trommelte nicht nur gegen braune Versammlungen. Oskar saß den Roten und den Schwarzen, den Pfadfindern und Spinathemden von der PX, den Zeugen Jehovas und dem Kyffhäuserbund, den Vegetariern und den Jungpolen von der Ozonbewegung unter der Tribüne. Was sie auch zu singen, zu blasen, zu beten und zu verkünden hatten: Meine Trommel wußte es besser.

Mein Werk war also ein zerstörerisches. Und was ich mit der Trommel nicht kleinbekam, das tötete ich mit meiner Stimme. (BT, 158)

De fascisten zijn voor Oskar niet kwalijker dan enige andere groepering, en met zijn getrommel pleit hij de “vele duizenden” fascistische partijleden eigenlijk volkomen vrij: speel een vrolijk deuntje en ze gooien het morbide juk af en worden weer spontaan en menselijk. Ze waren allemaal misleid. Zoals dood en pijn er niet erg lijken, draagt in de theatrale wereld ook niemand verantwoordelijkheid.

Grass voert Oskar hier op in een oneigenlijke rol. Oskar verlaat zijn beschutte positie in de kantlijn van de geschiedenis, als acteur die in de traditie van Tijl Uylenspiegel of Simplicissimus alleen het kleine en reële maar historisch ontraceerbare beleeft (of dat wat voor de grote geschiedschrijving irrelevant is), en speelt een fictieve rol in een realistisch historische gebeurtenis. Die fascistische wereld vervreemdt hij niet door zijn komisch makende blik en standpunt, maar door zijn komische actie. Het komische dreigt dan slechts een goedkope en utopische illusie van vrijheid te worden in een onaangetaste wereld, de onverantwoordelijkheid krijgt iets onbezonnens en immoreels.

De groteske komedie van Oskar is op haar sterkst niet wanneer hij trucs uithaalt op een podium, maar wanneer hij reveleert wat achter het podium schuilt. “Wer jemals eine Tribüne von hinten anschaute, recht anschaute, wird von Stund an gezeichnet und somit gegen jegliche Zauberei, die in dieser oder jener Form auf Tribünen zelebriert wird, gefeit sein.” (BT, 150–151) Wat op het podium wordt opgevoerd, is show en entertainment, ook als Oskar het brengt. De tweede opvoering van “Jimmy the Tiger” is daarom literair overtuigender. De “muzikale

clown" Bebra brengt het nummer als divertissement voor de Duitse troepen in een schuilkelder in Berlijn. Oskar, lang geen verzetsman meer, maar een nar in dienst van het regime, treedt er op als Oskarnello Raguna, de "glasdodende trommelaar" – "den glastötenden Trommler". (BT, 428) Het is zijn eerste "echte theatervoorstelling", "in einer richtingen Theatervorführung" (BT, 428) veeleer variété en circus met kunstjes van de acrobaten Felix en Kitty, flessengetokkel van Bebra en het shownummer van Oskar en de somnambule Roswitha.

[U]nd dann gab's Applaus, langanhaltenden Beifall, in den sich die Geräusche eines schweren Luftangriffes auf die Reichshauptstadt mischten.

Das war zwar nicht Weltklasse, was wir boten, aber es unterhielt die Leute, ließ sie die Front und den Urlaub vergessen, das machte Gelächter frei, endloses Gelächter; denn als über uns die Luftminen runtergingen, [...] fand dennoch immer wieder Gelächter durch den dunklen stickigen Sarg [...]. (BT, 429)

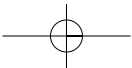
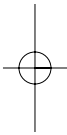
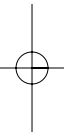
Het is lachen om het graf en de dood van de oorlog even te vergeten. Ook de lach is gebaat bij nederigheid. Temidden van een vernielende wereldoorlog kan Oskar niet meer optreden als een Gargantua die lachend de bombarderende vliegtuigen zou wegwuiven.

Maar hij kan wel een lachend perspectief houden. Als theaterman kan hij de oorlog tot een absurd-grotesk en parodistisch theaterstuk herschrijven. Op het beton van de bunker Dora Zeven in Normandië (BT, 436–450) voeren Oskar, Bebra, Roswitha, Felix, Kitty, korporaal Lankes en luitenant Herzog een schouwspel – "Darbietungen" (BT, 436) – op, ze kouten over de artistieke van de bunkerarchitectuur en de kunst van betonversiersels, ze maken salto's en knutselen aan een gedicht en houden een picknick van de meest exquisite lekkernijen uit de al veroverde en nog te veroveren wijde wereld. "Is ja nur, weil sonst die Kunst nich aufgeht", (BT, 443) roept Felix uit. Op de tonen van "The Great Pretender" worden vijf nonnen neergekogeld, want bevel is bevel – Lankes eet op bevel toch ook een plakje krentenbrood met Franse pruimenjam? – "So gebe ich Ihnen also, Obergefreiter Lankes, den dienstlichen Befehl, ein Rosinenbrot mit französischer Mirabellenkonfitüre [...] zu sich zu nehmen!" (BT, 445–446) Maar ach, de mens is nietig, de oorlog levert ook wel eens iets moois op, het beton blijft bestaan.

Het theater is zelfkritisch, het lacht parodistisch met zijn eigen kunstzinnigheid en zijn esthetische, lichamelijke en materiële fascinatie, omdat het in zijn groteske configuratie de absurditeit van de wreedheid onthult, maar ook omdat, voor wie niet kritisch blijft, het estheticisme de wreedheid ook helpt te verhullen. "MYSTISCH, BARBARISCH, GELANGWEILT!" (BT, 450) heet het hoofdstuk, naar de naam die Lankes zijn kunstwerk op de bunker gaf. Mensen zijn verveeld,

de oorlog is barbaars, maar gelukkig is er de klassieke kunst-als-versiersel-met-schelpjes die alles mystiek maakt, de verveling verdrijft en de gruwel minder barbaars doet overkomen, zodat de archeoloog die over duizend jaar de beton-versierselen opgraaft alleen nog de kunst ziet en kan uitroepen: “Da hat sich ein Genie, womöglich das einzige Genie des zwanzigsten Jahrhunderts, eindeutig und für alle Zeiten ausgesprochen.” (BT, 441)

Het groteske theater – en bij uitbreiding een groteske schriftuur en esthetisering – kan dat alles als lachwekkende valsheid en bedrog aan het licht brengen. Aan de oorlog zelf verandert het theater niets, maar in de ontmaskering toont het wellicht wel de blasé geestesgesteldheid van de bezetter, in de artistieke termen van Oskar “een decadentisme” – “fand man doch solche Worte am Vorabend der Invasion”. (BT, 450) Na de invasie komt Lankes gewoon terug en verkracht een non.



IV

MET LIJM EN SCHAAR

Parodistische tekst/stijl

1 • Een oneerlijke biechteling

Oskar biecht onoprecht. Hij gebruikt genres en conventies zonder zelfs maar de schijn van authenticiteit en waarachtigheid. Daar begint de parodie van de roman.

Formeel bedrijft *Die Blechtrommel* geen verregaand experiment. Grass heeft zijn radicaal-realistische agenda niet uitgevoerd door, zoals Boon, de traditionele genres, codes en conceptualiseringen te verscheuren en te herassembleren, ze in een nieuwe, voorlopige ordening alleen nog te citeren en tegen elkaar uit te spelen. Grass is onderhuidser tewerk gegaan. Uiterlijk respecteert hij de conventie van een eerstepersoonsverteller die bij wijze van biecht een auctorieel relaas van zijn leven doet. Om dat relaas te structureren volgt Oskar een heel eind het traject van de picaro, vermengt daarin aspecten van de held van een bildungsroman, en schetst daarbovenop het beeld van zichzelf als kunstenaar in evolutie. Grass schrijft in de Duitse traditie van de *Individualroman*, wijst de barokke schelmenroman *Abenteuerlichen Simplicissimus* van Grimmelshausen en *Felix Krull* van Thomas Mann aan als inspiratiebron, en kent de Künstlerromans van Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*), Tieck (*Franz Sternbalds Wanderungen*), Keller (*Der Grüne Heinrich*) en Thomas Manns *Doktor Faust*. (zie verder Neuhaus, 2000: 25–48) Die traditie verklaart hij niet achterhaald.

Maar de eerste pagina van de roman, die al meteen de illusie van een transparante en betrouwbare vertelsituatie keldert, maakt ook duidelijk dat die traditie niet langer bij machte is om de conditie van Oskar te vatten. Een schokkende breuk voltrekt zich in de tweede paragraaf: Oskar biecht, maar hij is niet op zoek naar waarheid over zichzelf. Hij eert de ethische code van zijn confessionele verteltrant niet.

De parodie van de roman begint bij die weigering, daarom wil ik er de grote draagwijdte van verduidelijken. Oskar tart niet zomaar open en bloot de aanspraak op waarachtigheid. Die code lijkt op hem niet meer van toepassing. Hij heeft geen last van de twijfel en scepsis waarmee voorgangers als Rousseau, Tolstoy of Dostojevski en een hedendaags confessionalist als J.M. Coetzee al dan

niet bewust worstelen. Vergelijk de houding van Grass met die van Coetzee – een (Nobelprijswinnend) schrijver in het hart van een historisch tijdperk zoals Grass, maar schrijvend vanuit een tegenovergesteld tragisch wereldbeeld: In een essay over de ethische mechanismen in het biechtproza van Dostojevski, Rousseau en Tolstoy stelt Coetzee bij al die schrijvers een merkwaardige paradox vast: Zelfs als de biechteling zijn gewetensonderzoek rigoureus uitvoert, leidt het hem toch niet naar de waarheid, omdat er altijd een of andere vorm van eigenbelang meespeelt. De biecht dient, bewust of onbewust, “the subtle self-serving motives [...] such as gaining attention, exhibiting himself, making others think well of himself, or making himself feel better than others”, of de biecht is, zoals in Dostojevski’s *Memoires uit het souterrain*, een vorm van zelfvernedering. (Coetzee, 1992: 392, in Yeoh, 2003: 335) Die dubbelheid – het streven naar waarheid tegenover een maskerende tegenbeweging – is volgens Coetzee onuitroeibaar. “There is no ultimate truth about oneself, there is no point in trying to reach it, what we call the truth is only a shifting self-reappraisal whose function is to make one feel good [...]” (Coetzee, 1992: 392, in Yeoh, 2003: 335) Coetzee trekt er een weloverwogen sceptische les uit. “Writing, always a form of self-writing, is also always a confession [...]. [...] As writing is always writing as confession, it invariably is untruth and deception.” (Yeoh, 2003: 335) Daarom zijn Coetzee’s vertellers als autobiografen fundamenteel onbetrouwbaar, wat Coetzee niet zozeer feitelijk maar vooral ethisch uitspeelt.

De vaststelling (schrijven als biecht is onwaarachtig en dient eigenbelang) is volkomen van toepassing op Oskar – Oskar zoekt aandacht, ontbloot zichzelf, vernedert zichzelf zoals de man uit het souterrain, en probeert niettemin in de gratie van anderen te komen. Maar het onvermogen om waarheid te bereiken is voor Oskar geen existentiële of tragische desillusie die hem, zoals dat bij de personages van Coetzee het geval is, zijn zelfbedrog, solipsisme en vervreemding onder ogen brengt. Hij onderneemt zelfs geen poging tot waarachtigheid. Grass heeft het onvermogen evenmin gethematiseerd of het tot voorwerp gemaakt van metafictioneel zelfbewustzijn van Oskar. De confessionele traditie is voor Grass/Oskar (Grass als de verborgen reële en Oskar als de openlijke fictionele auteur) een loutere vorm geworden. Grass/Oskar heeft de vorm losgekoppeld van wat hij kan uitdrukken. Hij wendt hem voor eigen doeleinden aan en speelt er een vrolijk spel mee. Niet dat Oskar daarmee ook bevrijd is van het moderne bewustzijn van zelfbedrog, solipsisme en vervreemding. Maar het genre is niet bij machte om, zelfs in zijn negatieve conditie als een vorm die tekortschiet en een rad voor de ogen draait, daarover inzicht te verschaffen. Het genre houdt het zelfbewustzijn van Oskar niet meer gevangen. Oskar speelt een spel met zijn tragisch onvermogen tot waarachtigheid.

“Grass has been liberated by the perception of the artificial in art”, (Mason, 1974: 23) analyseert Ann L. Mason in een uitstekend boek over parodie in Grass’ concept van de kunstenaar. “Grass is trying to define for himself a new kind of art, one that is modern, critical of tradition, but which is not avant-garde.” (Mason, 1974: 22) Zelf zegt Grass dat hij “einem ironisch-distanzierten Verhältnis” onderhoudt met de traditionele genres. (in Neuhaus, 2000: 25) Parodie is cruciaal voor die kritische positie die niet de volledige breuk zoekt, “for what parody does is to expose and consciously utilize the artificial verbal forms that a more traditional art would try to conceal” (Mason, 1974: 23) – we zijn weer aanbeland bij de ontbloting van structuren en strategieën die de Russische formalisten in de parodie lazen. De middelen die Grass inzet zijn vooral formeel. “Grass can allow himself a great variety of playful and parodic uses of traditional forms: he can indulge in narrative complications, ambiguous and surmounted perspectives, extensive word play, and so on.” (Mason, 1974: 23)

De manier waarop Grass de literaire traditie aanwendt laat dus een ongecompliceerde parodistische analyse toe.³⁴ Hij roept enthousiast de literaire en intellectuele traditie op waarvan hij vervolgens de conventies opengooit in een parodie – een biechtende verteller die niet oprecht biecht, een kunstenaar die trommelt op blik, een bildungsheld die niet evolueert, een “leibhaftige Unnatur” als held met Goethe als intellectuele voorvader, een muzikale clown (Bebra) als leermeester, een angstige verrader als picaro, de zoektochten naar een nieuwe blikken trommel als avontuur en motief, een driejarige als *Übermensch*, aard-appelen en een blikken trommel als de voornaamste symbolen van de roman, een trommelsessie met Jezus als mirakel, de *Kristallnacht* als sprookje, Oskars gestalte als Messianistisch expressionisme, zijn mystieke arrestatie in de Parijse metro als een Faust-remake in de stijl van Franse *film noir* politiethriller, Goethes *Ewigweibliche* als de Schwarze Köchin, enzovoort. De parodie in de roman kan niet overschat worden. Ze viseert de ontmanteling van burgerlijke, artistieke, religieuze en militair-politieke concepties en geconceptualiseerde manieren van schrijven, denken, handelen en spreken – dus breder dan alleen de “Kunstgriffe” waarover Sklovskij spreekt. Ze kan niet los gezien worden van het groteske realisme dat ze als alternatief voor die verouderde vormen presenteert. Onder meer daarom heb ik in dit hoofdstuk het groteske eerst besproken.

³⁴ Patricia Pollock Brodsky (1996) heeft met een vergelijking van enkele scènes uit tussen *Die Blechtrommel* met Goethes *Faust* (zoals goede vrijdag, de ringvinger en de finale scène in de Parijse metro) aangetoond hoe uitvoering en gedetailleerd Grass die parodie van belangrijke genrevoorbeelden heeft doorgevoerd.

2•Oskar als buikspreker

Oskar is de ik-verteller, maar als parodist grossiert hij in de meest uiteenlopende talen en stijlen die hij ontdoet van hun conventionaliteit.

De parodie uit zich het meest uitdrukkelijk als genreparodie. De *Grassforschung* heeft *Die Blechtrommel* daarom vooral beschouwd als een parodistische bildungs- en kunstlerroman (zie Mason 1974, in beperkte mate Kremer 1973, Diederichs 1971, en Rickels 1986), en als een parodistische autobiografische roman (Jendrowiak 1979)). Dat werk doe ik hier niet over. Ik wil mij concentreren op de verreikende gevolgen voor de tekst en de stijl van het opheffen van de noodzaak om ongemedieerd waarachtig over zichzelf te vertellen. Alle andere parodieën volgen uit die opheffing voort. Doordat hij het waarachtigheidsstreven van het (pseudo)autobiografische schrijven als biecht doorbreekt, kan Oskar immers die talloze rollen en maskers aannemen die andere genres hem lenen, en kan hij zichzelf als parodist en nar opvoeren en uitleven. Hij kan woorden en stijlen bijeenbrengen uit uiteenlopende contexten en rollen en die monteren in collage en juxtapositie. Zijn vertel- en schrijfflogica moet niet consequent de interne cohesie en coherentie van een genre nastreven, hij hoeft contradictie en tegenspraak niet te vrezen, hij kan effect najagen, hyperbole beelden uitwerken, en de vrijheid nemen om binnen de formele beschutting van genres zijn eigen stijl uit te werken.

“Behind style lies the integral viewpoint of the integral individual personality” noteert Bakhtin in zijn laatste levensjaren in het gecompileerde en dus schetsmatige “From Notes Made in 1970–71”. (SG, 135)³⁵ Dat is net de kwestie met Oskar. Hoewel hij auteur en verteller is van een autobiografisch ik-verhaal, is zijn stijl geen directe uitdrukking van zijn persoonlijkheid. Bij Oskar liggen de zaken complexer, de parodie scheidt ook verteller en vertelde. Oskar de verteller maskeert zich in zijn parodistisch spel met een pléiade aan stijlen. Als het middelpunt van de roman en als de instantie die stiliseert neemt Oskar de rol op zich die de auteur vervult in romans met een meer geobjectiveerde vertelsituatie – romans waarin niet alle vertelinstanties samenvallen met één persoon. De reële auteur Grass heeft zich volledig achter de fictionele auteur Oskar verscholen, er is geen ontsnappen aan zijn zelfbewustzijn, en dus ook niet aan zijn stilisering. De mogelijkheden die een prozaschrijver heeft met taal, heeft ook Oskar:

³⁵ Voor de analyse van de parodistische stijl gebruik ik vrijelijk het jargon dat Bakhtin in “Discourse in the Novel” (DiN, in DI 259–422) en “The Problem of Speech Genres” (SG 60–102) heeft ontwikkeld.

“Thus a writer can distance himself from the language of his own work, while at the same time distancing himself, in varying degrees, from the different layers and aspects of the work. He can make use of language without wholly giving himself up to it, he may treat it as semi-alien or completely alien to himself, while compelling ultimately to serve all his own intentions.” (DiN, 299)

De solipsist en eenzaat Oskar wordt op die manier ook een buikspreeker zoals Boontje en Saleem dat zijn, niet zozeer voor het woord en de intenties van andere personages, maar voor de taal en stijl uit andere werelden. Oskar meet zich religieuze taal aan, theatrale, artistieke, infantiele, amoureuze, historische, economische, volkse, clowneske, juridische, klinisch-psychologische, wetenschappelijke, retorische, ... – niet bij wijze van rechtstreeks citaat of pastiche, maar als onderdeel van zijn stilisering, het aanhalen en naar de hand zetten van die talen. “Dieser rasende Artist macht immer neue formale Erfindungen, komponiert im ersten Kapitel ein syntaktisches Ballet, im sechzehnten ein ergreifendes Fugato, nimmt hier die Form der Litanei auf, verklammert dort den Bau der Erzählung mit rondoartigen Reprisen, [...] und beutet Sprachschichten und Tonfälle vom Papierdeutsch bis zum Rotwelsch, vom Gemurmur des Dialektes bis zum Rosenkranz der Ortsnamen, vom Argot der Skatbrüder bis zur Sachlichkeit der Krankengeschichte aus.” (Enzensberger, 1984: 68)

Oskar gaat in de stilisering veel verder dan Boontje of Saleem. In zijn discours behouden de verschillende talen wel oorspronkelijke stijlkenmerken, maar hij geeft ze nieuwe en vreemde intenties. Oskar doet daar meestal weinig subtiel over, hij confronteert woorden en talen uitbundig ironisch en satirisch met zijn eigen opinies, hij wendt ze aan in ongepaste contexten, of hij gebruikt ze incongruent om voorvallen en gebeurtenissen te beschrijven die vreemd zijn aan de taal of het genre. Om extra contrast te bereiken houdt hij een belangrijke troef, de vertelde Oskar, de afwijkende dwerg, de verdoken getuige met de dissidente en prozaïsche attitude. De verteller Oskar gebruikt de vertelde Oskar als focalisator. In de confrontaties die dat incongruente standpunt opwekt, bloeit de komische parodie. Dezelfde mechanismen als bij de grotesk-realistische waarneming spelen hier. Niet alleen dat groteske is encyclopedisch, Oskar voert zijn encyclopedisch project ook via de parodistische stilisering uit. Zijn roman is niet alleen een inventaris van objecten maar ook van talen en wereldbeelden. En zoals hij die objectwereld niet registreerde volgens de gangbare codes, laat hij ook de talen en stijlen niet zelfvoldaan hun eigen conceptualisering behouden, maar breekt hij ze open en ontmaskert de conventie en artificialiteit. Hij confronteert ze met zijn eigen afwijkingen. Ook voor de parodie van de roman is de abnormaliteit van Oskar het breekijzer dat ten dienste staat van het realisme.

3 • Plakwerk in “Het fotoalbum”

In het hoofdstuk „Das Fotoalbum” kleeft Oskar zijn wereld en hoofdpersonages bij elkaar. Verslag van een stilistische rollercoaster.

De onmacht van de kleinburgerij om te vatten wat het Nationaal Socialisme in hun naam en op basis van hun denken uitvoert, is de belangrijkste drijfveer van de parodie. Toch werd *Die Blechtrommel* geen satire van de politiek en het militarisme van het Derde Rijk. De theatraliteit van Hitler en de retoriek van het Nationaal Socialisme blijven nagenoeg helemaal buiten beeld, net als het leed van de oorlog of de concentratiekampen. Het is een huiselijke roman, hij toont hoe de Labesweg meeging in de geschiedenis en wat veranderde, hoe nadien de burgerij van Düsseldorf de geldzuivering doorstond en zaken ging doen. Het genre van de Bildungsroman – met de tropen van educatie, familie, sociale conventies, maatschappelijke positie, avontuur, test, liefde, groei en ontwikkeling, enzovoort – brengt Oskar naar de kernwaarden van die gesloten burgerlijkheid. Zijn zelf-conceptie, die hij in de termen van de Bildungsroman doet, krijgt daardoor een historische draagwijdte. Zo groeit de parodie van zijn Bildung uit tot een brede parodie van een milieu en een tijdperk. Oskar hanteert daarbij de methode van afstandelijke analyse. Hij dicht zichzelf groot inzicht toe en gedraagt zich als een sluwe en bijna alwetende verteller die de situaties, en de motieven en persoonlijkheid doorgrondt van wie hem omringt. De afstandelijkheid die hij als verteller koestert, komt daarbij handig van pas. In de afzondering van zijn instellingsbed, en dankzij de kennis die hij opgedaan heeft vanuit zijn verdoken positie – en op dat vlak dicht hij zich magische mogelijkheden toe – kan hij anderen feilloos lezen, zijn moeder, Bronski en Matzerath, maar ook Lankes of Klepp. Over zichzelf mag hij dan de waarheid niet vertellen, over anderen heeft hij geen twijfels. Zijn oordeel kleedt hij niet in een evaluatieve taal, maar in parodie. Hij haalt parodistisch de talen en genres aan waarin ze zichzelf omschrijven. Zo werkt het mechanisme van zijn parodie: ze keert de zelf-beschrijvingen tegen zichzelf.

In het hoofdstuk “Das Fotoalbum”, waar de vertelling van zijn leven echt op gang komt, stelt Oskar voor het eerst de hoofdpersonages van zijn huiselijk drama voor, zijn ouders, Bronski en zichzelf als baby. Het is een gecondenseerde en onconventionele introductie, zoals dat vermoedelijk in de westerns gebeurt waar Oskar zo vaak naar gaat kijken. Hij bladert door het album, zijn persoonlijk beeldarchief, het archief van een verloren wereld, en bedenkt als schrijver, biechteling en autobiograficus: “was täte ich ohne dieses alles deutlich machende, offen zu Tage liegende Familiengrab”? (BT, 56) Maar het wordt allerm minst een

elegische voorstelling, en Oskar stelt het alleen maar voor alsof het album voor zichzelf spreekt en hij louter registreert.

Ik selecteerde deze scène voor een gedetailleerde tekstanalyse uit talloze andere mogelijke scènes omdat het een passage is waar de verteller zich bijzonder nadrukkelijk als verteller manifesteert, en bijzonder zelfbewust zowel de vertelde Oskar als de andere personages vormgeeft in taal. Ik betracht hier geen stijlanalyse in de retorische traditie, waarbij ik stijlfiguren opsom en afwijkingen van de standaard grammatica. Zoals ik dat voor *De Kapellekensbaan* gedaan heb, traceer ik het netwerk van stijlen en talen die Grass/Oskar in de roman en vertelling parodistisch verweven hebben.

Bekijken we de variatie aan stijlen die Oskar bij het begin van “Das Fotoalbum” gebruikt: De passage bevat eerst en vooral een zakelijke maar minutieuze beschrijving van het album zelf, de pagina’s, het leder, de manier waarop de foto’s zijn ingekleefd. (“Auf jeder Seite kleben neben- und untereinander, rechtwinklig, sorgfältig verteilt, die Symmetrie hier während, dort in Frage stellend, vier oder sechs, manchmal nur zwei Fotos.” (BT, 56)). Het album lijkt wel een stuk bewijsmateriaal in een (Oskars?) rechtszaak, hij legt zijn bewijzen voor de lezer op tafel. Oskar wil overkomen als een betrouwbaar en degelijk verteller, een nuchtere registrator. Maar zijn al die details niet overbodig?

Oskar pikt onmiddellijk in op dat gevoel van overbodigheid. Stilistisch gooit hij het al na twee paragrafen over een radicaal andere boeg. Hij aanroept god, als was hij een antieke of renaissancedichter, en vraagt goddelijke bescherming op zijn epische verteltocht die zijn roman wordt – een roman die helaas niet de “epische Breite” heeft van het album. “Der liebe Gott, [...], möge mich sicher und jeden noch so genußvollen, doch unschicklich langen Aufenthalt verhindernd durch dieses mein Album leiten und Oskars Liebe zum Labyrinthischen nicht nähren; [...]” (BT, 56) God moet hem behoeden tegen de wijdlopiegheid waar hij in de zin zelf al tegen zondigt en waar hij enthousiast zal blijven tegen zondigen. Erg is die zonde niet, de god die hij aanroept is slechts de god van de zondagskiekjes, “der uns als fleißiger Amateur jeden Sonntag von oben herab, also schrecklich verkürzt fotografiert [...]”. (BT, 56)

Even brengt hij enkele kunsthistorische beschouwingen ten berde over de nefaste evolutie van de fotografie (“[...] und aus dem Kunstfoto der Jahrhundertwende degeneriert sich das Gebrauchsfoto unserer Tage”, (BT, 57)) maar de snapshotfotografie voert hem onmiddellijk naar de hel: “Schnell etwas Pathos”, (BT, 57) zo moedigt hij zichzelf lachend aan: “O Mensch zwischen Momentaufnahmen, Schnappschüssen, Paßfotos! Mensch im Blitzlicht, Mensch aufrecht stehend vor Pisas schiefem Turm, Kabinenmensch, der sein rechtes Ohr belichten lassen muß, damit er paßwürdig wird!” (BT, 57) We zijn bij overspannen

antimoderne lyriek beland, met uitroeptekens, sloganesk zonder werkwoorden, over de tragiek van de reducerende snapshot. Gelukkig gaat het niet over mens-onwaardig worden, maar over paspoortwaardig worden.

Hierop begint Oskar een labyrintisch, episch maar contradictoir verhaal te vertellen vol overbodige details over zijn wens tot reizen, (hij wil reizen omdat hij ongelukkig is, maar hij had onvoldoende geld om te reizen, en prijst zich hiervoor gelukkig, omdat terneergeslagen op reis gaan erg treurig was geweest) zijn vriendschap met Klepp, hun cinemabezoek, hun liefde voor snapshots van zichzelf, de vele pasfoto's die ze lieten maken, en hun geëxperimenteer met foto's bij worst en bier. Even gooit hij er wat filosofisch proza bij dat onder de breedvoerige abstractheid alweer op zijn treurigheid wijst, ("Dennoch soll hier nicht behauptet werden, daß es einem traurigen Menschen möglich ist, mittels einer Paßbildaufnahme seiner selbst die eigene Trauer ungegenständlich zu machen; denn die echte Trauer ist schon an sich ungegenständlich, [...]") (BT, 59)), een treurigheid die in fel contrast staat met de vrolijke toon van de vertelling.

Vier bladzijden zijn we ver, het belang van het album is parodistisch in een filosofisch, metafictioneel en kunsthistorisch discours omschreven – zijn roman heeft epische en klassieke draagwijdte, belooft existentialistische diepgang en tragische pathos –, en Oskar heeft autoparodistisch contradictie gezaaid tussen hoe hij vertelt en hoe hij hoopt te vertellen, tussen de klassieke traditie die hij citeert en wat hij schrijft. En hij heeft een waarschuwing gegeven over hoe hij bij zijn portretkunst tewerk gaat:

Wir knickten, falteten, zerschnitten mit Scheren, die wir eigens zu diesem Zweck immer bei uns trugen, die Bildchen. Wir setzten ältere und neuere Konterfeie zusammen, gaben uns einäugig, dreiäugig, beohrten uns mit Nasen, sprachen oder schwiegen mit dem rechten Ohr und boten dem Kinn die Stirn. Nicht nur dem eigenen Abbild widerfuhren diese Montagen; Klepp lieh sich Details bei mir aus, ich erbat mir Charakteristisches von ihm: Es gelang uns neue, und wie wir hofften, glücklichere Geschöpfe zu erschaffen. (BT, 60)

Gezien de gesofistikeerdheid en zelfbewustheid van Oskars stijl acht ik het geoorloofd deze passage metafictioneel te lezen. Oskar geeft uitleg over hoe hij zichzelf en zijn copersonages concipieert: hij knipt, plakt en monteert gelaatstrekken en stelt nieuwe personages samen. "Wir konnten mit uns beliebig umgehen [...]." (BT, 60) Dat gaat heus verder dan de blauwe ogen van Bronski die hij zichzelf toewijst. Identiteit is een maaksel, samengesteld uit citaten ("Details") en geleende stijlen ("ich erbat mir Charakteristisches von ihm"). Dat nieuwe maaksel moet niet mimetisch zijn, het heeft drie ogen of één oog, de zintuigen zijn verhaspeld. Maar de uitkomst van al dat monteren moet, zo hoopt Oskar, een gelukkiger wezen zijn. We weten al dat dat voor hem niet zal lukken. Maar deze

passage waarschuwt ons, lezers, dat we zijn (zelf)karakterisering en best als gestileerde konterfeitsels blijven lezen.

Wanneer Oskar uiteindelijk toekomt aan de beschrijving van de foto's, speelt hij echter niet de parodistische verknipper maar opnieuw de nuchtere en objectieve registrator. Met de uiterste precisie en grote uitvoerigheid die we intussen van hem mogen verwachten, maakt hij de details tot openbaringen van essentiële betekenis. Zo legt hij al van bij de aanzet de personages vast: Agnes is de mollig lijfelijke die naar de ziel van mensen kijkt als naar koffiekopjes. "Mama riskiert ein zugekniffenes Auge und einen Kußmund [...]" (BT, 62) Een naar de tragiek vooruitkijkende Matzerath "zeigt sich als löffelschwingender Koch unter gestärkter Kochmütze". (BT, 62) Jan staat er "[s]o klein und gefährdet" maar heeft een "ungewöhnliches Auge" en zijn gezicht heeft een "fast weibische Ebenmäßigkeit". (BT, 63) Wat Oskar vooral boeit is hun driehoeksverhouding, die hij op een foto van een theatraal "Balkonbild" zelfs met een passer afmeet, cirkels en driehoeken trekkend op zoek naar een vast punt, "weil ich einen Punkt suchte, punktgläubig, punktsüchtig, Anhaltspunkt, Ausgangspunkt, wenn nicht sogar den Standpunkt erstrebte". (BT, 64) De verteller raakt verstrengeld in zijn eigen taal en vindt het archimedische punt niet, het punt waaruit "kosmische Bezüge" (BT, 64) konden komen.

Hij kan alleen tentatief herhalen, modifieren, kwalificeren en ironisch de burgerlijke schijn afpellen: "Alle drei scheinen glücklich, einander guttheißend gegen Überraschungen der Art gefeit zu sein, zu denen es nur kommt, wenn ein Partner des Dreibundes Geheimfächer anlegt oder von Anfang an birgt." (BT, 65) Natuurlijk zijn ze niet immuun tegen die verrassingen, ze zijn niet alleen stiekem, ze doen bovendien maar alsof het hen niet deert. In andere foto's ziet hij het passionele gevaar onder de burgerlijke kalmte:

Jan und Mama auf einer Platte: Da riecht es nach Tragik, Goldgräberei und Verstiegtheit, die zum Überdruß wird, Überdruß, der Verstiegtheit mit sich führt. Matzerath neben Mama: Da tröpfelt Wochenendpotenz, da brutzeln die Wiener Schnitzel, da nörgelt es ein bißchen vor dem Essen und gähnt nach der Mahlzeit, da muß man sich vor dem Schlafengehen Witze erzählen oder die Steuerabrechnung an die Wand malen, damit die Ehe einen geistigen Hintergrund bekommt. (BT, 65)

Van een neutrale observator heeft Oskar zich ontpopt tot een bits interpreter. Met felle repetitieve uithalen ("da,da,da,da,da") ratelt hij als een machinegeweer. Daar, om dat leven te vermijden dat dobbert tussen kleine emoties, pleegt hij geweld op zichzelf en gooit hij zich van de trap, zodat hij op zijn beurt een vorm van *epistemic violence* op de kleinburgerij kan uitoefenen. Zijn taal zit vol ontmaskerende contrasten. Daar, aan de Labesweg, ruikt het alleen naar tragiek en goud-

zoekerij, de potentie druppelt er slechts, het eten is een banale Wiener Schnitzel, ruzie is maar wat gevit, humor helpt om in slaap te vallen. Passies, vervoering, seks, geld, eten, plezier, geweld, gemoedrust, stabiliteit, het is allemaal getemperd, genegeerd en verpletst.³⁶

Oskar contrasteert de objectiverende taal van Freuds psychoanalyse van het vrouwelijke bourgeois lustleven (overspannenheid wordt verveling, en verveling voedt de overspannenheid, of het ironische “weekendpotentie”) met de knusse zelfbeschrijving van Matzerath (de Wiener Schnitzels die sissen op het vuur, de gezelligheid van het grappen vertellen of de onrust en ruzie die hij als eeuwige bemiddelaar tot een beetje vitten en kankeren kan beperken dankzij zijn kookkunst), en ontuchttert ten slotte als Marxist de laatste romantische illusies door ironisch (“geistigen Hintergrund”) te wijzen op de economische onderbouw van het huwelijk (“Steuerabrechnung”). Oskar is waarlijk een scherpzinnig, erudiet en genadeloos analist van de kleinburgerlijke valsheid.

Maar hoe afstandelijk bevrijd is Oskar zelf wel van de kleinburgerlijkheid die hij zo fel aanvalt – die hij met het oog op de aanval heeft bijgeknapt en parodistische geassembleerd? Als summum van het Fotoalbum-hoofdstuk stelt Oskar zichzelf voor. Hij beschrijft de oudste foto van hemzelf. Hij ligt heldhaftig met zijn “glatter, gesunder Körper” (BT, 68) centraal in “dieser sonst gelungenen Komposition” (BT, 69) waarin hij een trommel had moeten vasthouden in de plaats van dat pluchen beest, dat een “Fremdkörper” is in deze klassieke compositie. Oskar houdt zijn “platzrunden Kinderkopf angestrengt hoch, [ich] blicke den jeweiligen Beschauer meiner Nacktheit mit Glanzlichtaugen an”. (BT, 68) Een heldhafige pose is dat al, ze toont hem meteen als kunstenaar in spe, de handjes (opgelet: niet de worstenvingers “Keine Wurstfinger” (BT, 69)) klaar voor het trommelen naast het hoofd. Dit kitscherige portret volgt helemaal de kleinburgerlijke huiselijke esthetiek. Er is niet alleen dat berenvelletje en de geschilderde achtergrond van gebladerte, maar Oskar benadrukt ook hoe men voor zijn foto’s “jenen unverwechselbaren bräunlich warmen Farbton” (BT, 68) koos in de plaats van de “unmenschlich glatten Schwarzweißfoto”, het bruine van familiefoto’s dus in de plaats van het contrastrijke zwart-wit van kunstfoto’s. Op de klassieke foto bij zijn derde verjaardag, de eerste foto met trommel, staat hij “selbsbewußt und unter ernst entschlossenem Gesicht”, hij heeft “einen gestreiften Pullover” en staat in “glänzenden Lackschuhen”. (BT, 70) Zo keurig en knus staat *the artist as a young man* op zijn eerste portretten. Expliciet kan een parodie van de Künstlerroman en van de klassieke kunst niet worden.

³⁶ Oskar is als picaro in de wijde wereld op zoek gegaan naar een vuriger leven en heeft de meeste van die beklemmingen afgegooid die hij hier achteloos opsomt, met echte passie en seks (Roswitha), exquis eten (het ontbijt op de bunker), veel geld (zijn succes als trommelaar), veel plezier (zijn optredens als nar), uitbarstend geweld, maar helaas met even weinig gemoedrust.

Maar de parodie die zo eenduidig leek op het niveau van genre, blijkt op het microniveau van de tekst en stijl toch complexer. Het portret van de vertelde Oskar is parodistisch, zoals dat van de andere personages. Oskar heeft zichzelf immers ontslagen van de plicht om zijn autobiografisch evenbeeld zo getrouw mogelijk te tekenen. De verteller Oskar verstoppt zich ergens tussen en achter de parodistische taal en beelden waarmee hij de vertelde Oskar uitbeeldt, de trommelaar die hij nu eens ik en dan weer hij noemt, en een zeldzame keer ook 'jij'. Maar in scènes als deze focaliseert de verteller zelf, hij geeft de focalisatie dus niet meer door aan de vertelde Oskar, de objectiverende afstand valt weg. De vraag is nu hoe radicaal de parodie van Oskar is, of hij zichzelf ook als verteller en focalisator parodieert, dus zelfbewust ook zijn eigen (parodistische) stijl parodieert, dan wel of hij toch nog een archimedisch punt buiten de parodie overhoudt.

Hoe vertelt hij over die parodistische composities? Hij pretendeert dezelfde objectieve scherpzinnigheid aan de dag te leggen als bij de foto's van anderen (als een detective leidt hij uit enkele details tijdstip en plaats van de opname af), maar in de stijl sluipt een merkwaardig plechtstatige en ronduit vaderlijke trots.

Betrachten Sie bitte die Hände: Sie werden zugeben müssen, daß sich mein frühestes Konterfei von den ungezählten, immer die gleich niedliche Existenz aufweisenden Blüten diverser Fotoalben einprägsam unterscheidet. Mit geballten Fäusten sieht man mich. Keine Wurstfinger, die selbstvergessen, einem noch dunklen haptischen Trieb gehorchend, mit den Zotteln des Eisbärfelles spielen. Ernst gesammelt schweben die kleinen Griffe zu seiten des Kopfes, immer bereit, niederzufallen, den Ton anzugeben. Welchen Ton? Den Trommelton! (BT, 68–69)

Opnieuw vermengt Oskar het jargon van psychoanalyse ("dunklen Trieb") met pseudogeleerdheid ("haptisch", of dat wat te maken heeft met de tastzin), pseudo-plechtstatigheid ("mein frühestes Konterfei") en een kinderversie ("Welchen Ton? Den Trommelton!").³⁷ Er straalt een sentimentele aanhankelijkheid uit. De verteller Oskar voelt zich de vader van de vertelde Oskar, en meteen neemt hij de middenstandersrol over van zijn eigen vader Matzerath en diens collega-middenstanders. Vergelijk de eerste zin van dit fragment met de manier waarop groentehandelaar Greff aardappelen aanprijst: "Betrachten Sie bitte diese außergewöhnliche Kartoffel", (BT, 380) een uitspraak waar Oskar onmiddellijk aan toevoegt: "Natürlich darf ein echter Gemüsehändler niemals so sprechen [...]." (BT, 380) Met andere woorden, een middenstander die poëtisch wordt is geaffecteerd en lachwekkend. Dat moet dus ook dat gelden voor een poëtische verteller die middenstander wordt en zijn waarheid probeert te verkopen. Oskar

³⁷ Vergelijk met "[...] als die Eisenbahn sang: Ist die Schwarze Köchin da? Jajaja! Ist die Schwarze Köchin da? Jajaja..." (BT, 768)

deinst er niet voor terug om samen met de middenstandpsychologie, de burgeresthetiek en de Künstlerroman ook zichzelf als verteller te kijk te zetten. De burgerlijke (zelf)concepties zitten diep, zelfs na al zijn radicale pogingen om weg te geraken uit de kleinburgerlijkheid en zo zijn anti-bildung te realiseren. De parodie bewijst alvast hoe bewust Oskar zich daarvan is, en hoe hij zichzelf niet buiten de parodie van de tekst plaatst.

Slaagt hij dan nooit in zijn anti-bildung? Het cruciale aanvangsmoment daarin, zijn weigering om te groeien, moet daarover duidelijkheid kunnen brengen. De volgende zin staat achteloos in de tekst, alsof hij niet betekenisvoller is dan een detail op zijn trommel: "Da sagte, da entschloß ich mich, da beschloß ich, auf keinen Fall Politiker und schon gar nicht Kolonialwarenhändler zu werden, [...] und ich blieb so, hielt mich in dieser Größe, in dieser Ausstattung viele Jahre lang." (BT, 70–71) Tastend met woordvariaties leidt de verteller de vertelde naar besluitvaardigheid over zijn eigen lotsdeterminatie. Hij bemerkte immers op een foto in "jedem meiner blauen Augen der Wille zu einer Macht, die ohne Gefolgschaft auskommen sollte". (BT, 70) Dit is niet meer morrelen aan de middenstandsmentaliteit. Schuilde onder al die kleinburgerlijke representatie bij Agnes en Bronski in verveling verdrongen passie, dan hield zich bij Oskar een revolutionair waardendoorbrekend en waardenherijkend elan schuil. Oskar is niemand minder dan een nietzscheaanse opstandeling, hij neemt het alleen op tegen de wereld die hij in volle bewustzijn verwerpt – zijn messianistisch getrommel en zijn apostelen van de jeugdbende volgen later. Al is dit nietzscheanisme misschien toch weer wat sterk uitgedrukt van de verteller, hij heeft enige verbeelding nodig om die transformatie in de kleine Oskar te laten voltrekken, hoe ziet hij op een zwart-wit foto het krachtgevende blauw van de ogen? Maar de driejarige uk is niet alleen een nietzscheaan, hij is ook een sprookjesfiguur en op een bijbelse manier een kleine sluwe winnaar: "Kleine und große Leut', Kleiner und Großer Belt, kleines und großes ABC, Hänschenklein und Karl der Große, David und Goliath, Mann im Ohr und Gardemaß; ich blieb der Dreijährige, der Gnom, der Däumling, der nicht aufzustockende Dreikäsehoch blieb ich, [...]" (BT, 71) Oskar pleegt een sprookjesrevolte, hij is natuurlijk een kind, en daarom is hij evenveel Klein Duimpje als Zarathustra. Zelfs Nietzsche moet parodistisch worden herijkt. Die onophoudelijke herijking van alle omschrijvingen, ook zijn zelfbeschrijvingen, dat is Oskars nooit voltooibare parodistische project.

V

OSKARS 30-JARIGE SCHULD

Parodistisch thema

1 • De lachend schuldige

Oskar vlucht lachend en belaadt zich lachend met alle schuld. Die zelfbeschuldiging is ambigu. Hij creëert er voor zichzelf een vrijplaats mee vanwaaruit hij onbelemmerd kan kijken en vertellen.

De roman eindigt waar Oskar zijn vertelling begint, op zijn dertigste verjaardag, achtervolgd door angst, weggevlucht uit de wereld. In het laatste hoofdstuk ligt de inzet van de vertelling op tafel. Oskar vertelt omdat hij schuldig is, volgens Grass schrijft Oskar, net als de andere schrijvers uit de Danzigtrilogie, “aus verdrängter Schuld, aus ironisierter Schuld” (in Roberts, 1972: 66). Twee jaar heeft hij in afzondering doorgebracht om over zijn leven te reflecteren en te schrijven. Weldra wordt die uitzonderlijke staat van tijd- en ruimteloosheid opgegeven. Zijn herintrede in de wereld wordt een tweede geboorte, even pijnlijk als de eerste. Dat wekt angst in hem op. Die angst neemt de gedaante aan van de heks uit een kinderversje, de Schwarze Köchin.

Maar het laatste hoofdstuk is niet het hoofdstuk van de vrijlating, wel het hoofdstuk van de “vlucht”. De vlucht is de kroon op het thema van de “geïroniseerde” schuld. De vlucht brengt niet de duidelijkheid die de lezer zoekt, hij ontkracht noch bevestigt de schuld, hij toont integendeel dat het zinloos is om naar zo’n bevestiging te zoeken. Oskar heeft zich bij het biechten over de schuld immers ontslagen van de verplichting om de waarheid te vertellen – het vertrekpunt van de parodie in de roman. Natuurlijk vermoordde Oskar zijn moeder niet, en ook niet Jan Bronski of Matzerath, en dus ook niet zuster Dorothea. Zelfs de kromme logica van de vertelling kon eigenlijk niet tot dat besluit leiden. Nergens in de roman is Oskar tegenstrijdiger en onbetrouwbaarder dan wanneer hij het over zijn schuld heeft. Een gangbaar juridische logica toepassen op zijn schuld levert ronduit onzinnige besluiten op.³⁸ Niet dat de schuld van Oskar louter metaforisch is of enkel een symbolisch verzet is tegen de “Unwissenheit [...] die damals in Mode kam und noch heute manchem als flottes Hütchen zu Gesicht steht”. (BT, 320) Daarvoor is deze roman veel te concreet. Maar evenmin kan zijn schuld in exacte juridische termen benoemd worden – een veroordeling voor moord.

Zijn schuldgevoel is een verwrongen, hyperbole imitatie van schuld, een parodie van schuld.

Het thema van de schuld is gedrenkt in ambiguïteit. Niet toevallig weerklinkt in deze laatste pagina's opmerkelijk vaak gelach. Wel tien keer schrijven Vittlar en Oskar dat Oskar lachend vlucht ("verfiel [...] einem morgendlich hellen Gelächter" (BT, 763)) voor zijn schuld. "Ich aber, Oskar, der gütige Herr Matzerath, lag lachend im nachtschwarzen Gras hinter Gerresheim, wälzte mich lachend unter einigen sichtbaren todernsten Sternen, wühlte meinen Buckel ins warme Erdreich [...]" (BT, 762) Zoals Jans lach in het Poolse postgebouw is ook dit allerm minst een waanzinnige lach. Maar het is ook niet de poëtisch afwezige lach van Jan. Het is de lach van de kleine Oskar die de binnenstormende Wehrmacht weglacht, de lach van controle van een Oskar die zich goed bewust is van de omstandigheden (nu geen hel naast de deur maar "doodernstige" sterren in de hemel) maar zich alle vrijheid en controle over zijn eigen lot aanmeet. Dat is een haast bovenmenselijke houding, en inderdaad, in de ogen van Vittlar lacht Oskar "wie ein unmenschlicher Gott, der alles kann". (BT, 761) Oskar is nochtans lang niet onaanraakbaar. Hij verloor al wie hem dierbaar was, zijn geschiedenis leidde hem naar de psychologische en morele crisis van angst en paranoia die hem in het gekkenhuis teistert. Maar dat maakt Oskar niet blind. "Trotz Furcht oder wegen der Furcht lachte ich." (BT, 771) Zelfs in het verlies en in de terugtocht blijft hij zelfbewust.

Maar wat kan Oskar als gehavende maar "onmenselijke" god nog denken te bewerkstelligen? Als parodicus blijft hij manipuleren en contradicties creëren. Lachend blijft hij vrij. Zijn vlucht is geen wanhopige abdicatie maar een strategie. Hij vlucht om gevangen genomen te worden, schuldig bevonden te worden, opgesloten te worden, en zo vrij te zijn. Zo contradictoir vertelt hij ook, insinuerend, zichzelf in verdenking stellend, maar dat tegelijkertijd ondergravend. Oskar wil zijn lezers overtuigen van zijn schuld, maar hij hangt een verhaal op dat hem vrijpleit. Oskar zoekt bevrijding (als een lachende en verlichte god) in de schuld (als een ordinaire crimineel). Hij speelt een hoogst ironisch spel dat hem op het terrein brengt van de (auto)parodie.

38 Robert Leroy (1973) heeft de vier moorden die Oskar op zijn geweten neemt (moeder Agnes, vader Bronski en vader Matzerath, en zuster Dorothea) onder de loep genomen en bekeken met een gangbare logica. Hij komt tot het besluit dat Oskar overdrijft, ongeloofwaardig is, niets strafbaars gedaan heeft en juridisch niets te verwijten valt. (1973, 50–54) Alleen over Dorothea is er volgens Leroy nog twijfel omdat uit de tekst valt af te leiden dat "Oskar nicht alles erzählt hat, was zwischen ihm und der Krankenschwester geschehen ist". (1973: 52) Alsof we er kunnen van uitgaan dat Oskar ons bij de andere moorden wel alles heeft verteld. Leroy demonstreert daarmee dat een lezing die geen rekening houdt met de ironie van de vertelling tot onzinnige analyses leidt, zoals het toepassen van een juridische logica op de groteske vertelling van Oskar. "Die Schuld, von der hier die Rede sei, sei nicht eine gerichtlich festzustellende, ihre Natur lasse sich nicht anhand des bürgerlichen Gesetzbuches definieren." (Leroy, 1973: 53)

Ik wil de hypothese uitwerken dat de parodistische zelfbeschuldiging de roman niet bezwaart en determineert maar dat ze integendeel de vrijplaats creëert waarin Oskar kan schrijven en vertellen. Opnieuw blijft hier het onderscheid nodig tussen de vertellende en de vertelde Oskar, al schijnen ze in dit laatste hoofdstuk samen te komen – door de vlucht wordt de vertelde Oskar een verteller. De schuld voert Oskar van zijn houding van ongenaakbaarheid en almacht naar isolement en fysieke onvrijheid. “[Ich] dachte: Schlaf Oskar, schlaf noch ein Stündchen, bevor die Polizei erwacht. **So frei** liegst du **nie mehr** unter dem Mond.” (BT, 762 [eigen nadruk]) Maar de verteller Oskar bloeit erbij open. De schuld verleent Oskar immers een ongenaakbare morele en epische vrijheid om een groteske en parodistische schildering van zijn tijdperk te maken.³⁹ Ze is dus, behalve een overheersend thema, een sluwe en ambigue strategische zet. *Die Blechtrommel* slaagt erin om een *onmorele* (en dat is niet immorele) vertelling te doen over de gedemoniseerde Nazi-jaren (zie Enzensberger, 1984: 65) juist dankzij de parodistisch zelfbeschuldiging.

2•De bevrijde zondebok

Oskar gaat een wedstrijd aan met Jezus om uit te maken wie de echte messias en verlosser is die berecht zal worden voor de zonden van de mensheid. Zo sacraliseert Oskar zichzelf.

In de ambivalente schuld kwestie oogst Oskar het effect van zijn Jezusparodie. Oskar identificeert zich verschillende keren hoogst blasfemisch met Jezus, noemt zich zijn broer en zoon, zijn evenbeeld, zijn concurrent, zijn rots, verzamelt volgelingen net als Jezus, beschouwt zijn trommel als zijn kruis, Schugger Leo ziet Oskar die beslist heeft te groeien als “Der Herr!”, (BT, 535) en op de Madonna-schilderijen laat Oskar zich als Christus op de dij van Maria afbeelden. Het ligt

³⁹ Reddick (1975) kant zich fel tegen de Oskarmythe van ongebonden vrijheid en immoraliteit die in een deel de Grasskritiek is gegroeid. “Oskar is not free”, stelt Reddick, “he is first and last a desperate Victim; and [...] the book as a whole, the expression of his fictive being, is as plural and non-linear in its structure as it is moral and passionate in its intent”. (1975: 6 [nadruk Reddick]) Dat is een empathische lezing van een humane Oskar, die ook anderen zoals Donahue (1983) hebben uitgewerkt. Reddick gaat hier te makkelijk voorbij aan de basishouding van de verteller Oskar en maakt te weinig onderscheid tussen Oskar de verteller en de belevende Oskar. Als verteller is zijn streven naar vrijheid en afstand onmiskenbaar. Volgens William Slaymaker (1981) maakt die duale houding Oskar inauthentiek: “Oskar’s retreat into mock insanity is an inauthentic attempt to find freedom in flight. [...] Klepp [...] envies Oskar’s freedom – the freedom from normality and responsibility. Yet Oskar is not free. While he is able to escape the claims of responsible action temporarily, he is not free to interrupt the labyrinthine eternal returns to the past and to the guilt which weighs so heavily upon his conscience.” (1981: 53) Dat is een moralistisch portret van Oskar die al schrijvend vlucht uit een absurd universum, een portret dat ik niet deel. Zie verder.

niet voor de hand wat dat parodistische Christusmotief voor de roman oplevert. De omstandigheden van “die Nachfolge Christi” (BT, 479) geven aan dat het, naast het blasfemisch uitbeelden van Oskars oedipale verlangens, om schuld moet draaien. Twee keer gaat Oskar in de Heilige Hartkerk de confrontatie aan met Jezus, het gipsen beeld van de kleine Jezus die op de schoot van Maria zit. Twee keer brengt de drang om te biechten hem daarheen, niet zijn aandrang, maar eerst die van zijn moeder in de aanloop naar de fatale Goede Vrijdag (“während Mama bei der Gewissenserforschung war – sie blätterte im Beichtspiegel wie über Geschäftsbüchern”, (BT, 182) intussen prevelt Oskar een litanie van “Vergebung und Verzeihung”, (BT, 182)) daarna die van Maria die door de dood van haar broer katholiek is geworden (Maria keek in de kerk belangstellend toe “wie es vor dem Beichten zugging” (BT, 465)).

Oskar koestert messianistische ambities. Is hij niet een soort van verlosser? Bovenaan het trapgat waarin hij zich zal storten wordt van hem immers “ein Opfer abverlangt”. (BT, 73) Jezus aan het kruis, Oskar met zijn trommel in de kelder, allebei voor de zonden van de mensheid. En dan ziet hij dat beeld van Jezus: “Eineiig! Der hätte mein Zwillingbruder sein können. Der hatte meine Statur, mein damals noch nur als Gießkännchen benutztes Gießkännchen. Der schaute mit meinen Bronskiaugen kobaltblau in die Welt und zeigte, was ich ihm am meisten verübelte, meine Gestik.” (BT, 180) Oskar speelt in deze kerkscènes ten volle de oneerbiedigheid van de parodie uit, met zijn plastische en materialiserende blik, barokke taallitanie en een overdreven katholieke beeldenlust. Maar de parodie is niet gratis. Oskar parodieert Christus uit concurrentiedrift. Kan het niet dat hij meer Jezus is dan Jezus, dat Jezus een oplichter is en hij de ware Jezus is? Oskar gaat een wedstrijd aan en legt het Jezusbeeld een trommel in de schoot. “Ein kleines privates Wunderchen wollte er [...]” (BT, 183) “Oskar wollte nicht heiliggesprochen werden”, maar zoals Ondine wil hij het wonder als teken van zijn uitverkorenheid, “damit er hören und sehen konnte, damit ein für allemal feststand, ob Oskar dafür oder dagegen trommeln sollte, damit laut wurde, **wer von den beiden Blauäugigen, Eineiigen sich in Zukunft Jesus nennen durfte**”. (BT, 183 [eigen nadruk])

Het uitblijven van het wonder laat het Jezusgehalte van Oskar in het onbestemde. Dat verandert niet echt wanneer bij de tweede passage in de kerk het wonder zich aan de rijpere Oskar wel voltrekt. Oskar lacht hoogmoedig wanneer hij de immobiele gipsen Jezus de trommelstokken in de vingers duwt, “kugelte mich vor Lachen”, “lacht sich schief”. (BT, 468) De hoogmoedige Oskar wilde Jezus’ “Ohnmacht plastisch sehen”. (BT, 468) Maar dan trommelt Jezus toch, niet eens religieuze ritmes maar schlagers, “Es geht alles vorüber” en “Lili Marleen”, en het hele leven van Oskar. (BT, 469) Het is een potsierlijke scène, met Oskar die kinderlijk jaloers wordt, Jezus bedreigt, zijn haat tegenover Jezus en zijn “ganzen

Klimbim” (BT, 470) uitschreeuwt, maar Jezus die Oskar niettemin tot Petrus promoveert: “Du bist Oskar, der Fels, und auf diesem Fels will ich meine Kirche bauen. Folge mir nach!” (BT, 470)

De uitkomst blijft dus contradictoir. Oskar is Jezus en is Jezus niet, hij is “sein Ebenbild, sein Nachfolger und Stellvertreter”, (BT, 479) maar hij breekt hem uit haat een teen af. Jezus heeft zijn kruis, Oskar zijn trommel. Wanneer hij Jezus navolgt, zich Jezus noemt en zijn eigen groep volgelingen rond zich verzamelt, de scholieren die de anarchistische “Stäuber”-bende vormen, adolescenten “die sich Putte, Dreschhase, Blaubart, Kohlenklau und Störtebeker nannten”, (BT, 479) kan het niet anders dan een parodistische navolging worden, waarbij ze samen geen ezelsmis maar een nachtelijke trommelmis vieren. (BT, 498–501)

Het belang van het “Stäuber”-hoofdstuk voor de schuld kwestie ligt minder in die parodie dan in de afwikkeling: Het komt tot een proces, dat geeft een voorafblik op wat zal volgen. Oskar vertelt het met de metafoor van een droomscène. De bendeleden staan bij een “azurblau gefliestes Schwimmbassin” (BT, 502) en moeten een voor een op rechterlijk bevel van de tienmetertoren springen.

Ich sprang nicht und werde nie von Sprungtürmen springen. Das war nicht Oskars letzter Prozeß. Man hat mich mehrmals und noch in letzter Zeit zum Sprung verführen wollen. Wie beim Stäuberprozeß gab es auch beim Ringfingerprozeß – den ich besser den dritten Prozeß Jesu nenne – Zuschauer genug am Rande des azurgeflisten Bassins ohne Wasser. Auf Zeugenbänken saßen sie, wollten durch und nach meinem Prozeß weiterleben. (BT, 506)

Deze hermetische passage brengt een reeks uiteenlopende motieven samen: de Jezusidentificatie, de schuld kwestie en het proces – Oskar krijgt het tweede en derde Jezusproces, de veroordeling van Jezus tot het kruis was vermoedelijk het eerste. Oskar presenteert een alternatieve theatraalising voor dat proces. Het is een gebeurtenis voor toeschouwers. Oskar heeft een publiek, zijn schuld en opoffering kunnen dat publiek dienen. Hij kan de Heiland zijn. Maar Oskar springt niet, sterker nog, hij beweert dat hij nooit zal springen. Hij voelt zich wel Jezus die een proces wordt aangedaan, maar nooit zal hij zich laten kruisigen als een Christus. Immers: “Was sollte ich mit dem Jesus anfangen? [...] Was hatte ich mit seinem Kreuz zu tun?” (BT, 470–471) – Oskar vroeg het zich af wanneer hij na het wonder met Maria de kerk uitstapte.

Het zijn nodeloze vragen, hij is immers de (parodistische) evenknie van Jezus. Ondanks zijn bewering van het tegendeel zal Oskar wel degelijk springen, Jezus achterna.⁴⁰ Bij zijn derde proces neemt hij alle mogelijke schuld op zich, ook de schuld die niet zijn schuld is. Bij zijn Ringvingerproces is hij niet meer de kindse Jezus, maar de volwassen Christus die klaar is voor zijn taak. Hij heeft zijn wonderen gepleegd (Oskarismus), hij is verraden door zijn Judas (Vittlar), en wanneer zijn proces wordt heropend is hij dertig geworden.

Zijn trommel is zijn kruis. Als trommelaar wordt hij een Christusfiguur, een onschuldige die de schuld op zich neemt en een verlosser wordt. Met zijn trommel vertelt hij, zijn vertelling is zijn schuldbekentenis, zijn sprong van de tienmeterplank voor het publiek op de getuigenbanken dat dankzij zijn bekentenis verder wil leven. Zijn bekentenis die van zo groot belang is voor zijn publiek, is vanzelfsprekend oprecht, of niet?

Ze is in elk geval een opoffering die hem sacraliseert. Een Oskar die bereid is om in zijn vertelling de schuld op zich te nemen die de Duitse maatschappij van zich afschuift, offert zich op als zondebok. Hij belaaft zichzelf met alle zonden (niet van maar tegen het volk van Israël) en trekt zich terug in het verbaningsoord van het gekkenhuis. Die eenzame schuldbekentenis roept niet alleen religieuze maar ook mythologische patronen op. Oskar voltrekt met zijn vertelling een soort *offer crisis*. “Eén enkel slachtoffer kan de plaats innemen van alle potentiële slachtoffers, van alle vijandige broers die elkaar proberen te verdrijven, met andere woorden van alle mensen binnen de gemeenschap, zonder één uitzondering. [...] Iedere gemeenschap die de prooi is van geweld of gebukt gaat onder een onheil dat ze niet kan afwenden, laat zich vlot meeslepen in een blinde jacht op een ‘zondebok’.” (Girard, 1994: 86) De belijdenis van zijn schuld kan een verziekte, uitgeteerde en zichzelf in de verdoemenis gestort hebbende natie redden. Daarom is de vertelling van Oskar zo historisch en maatschappelijk dwingend. Zijn schuld promoveert hem tot epicentrum van de Duitse oorlogsgeschiedenis. Maar om zichzelf tot het centrum van de geschiedenis te maken, moet hij zich uit de geschiedenis verwijderen. Het verklaart zijn isolement in het gekkenhuis, achter de deur met het kijkgaatje en de tralies van het bed. Slechts in het isolement, verwijderd uit de maatschappelijke normaliteit, kan Oskar zijn betekenisvolle rol als schuldige verteller spelen.

De offer crisis verklaart ook de oedipale tendensen van zijn schuld – de moord op de vaders, de erotische bruispoederscènes met zijn ‘geliefde’ Maria, tevens zijn stiefmoeder en de moeder van zijn ‘zoon’, en de verkrachting van de verpleegster Dorothea, evenbeeld van zijn moeder die verpleegster was tijdens de Eerste Wereldoorlog. Girard ontwikkelt het begrip van de Offer crisis immers aan de hand van de Oedipusmythe: “Het is verhelderend dat dit collectieve geweld

⁴⁰ Al is de metafoor die Grass in het laatste hoofdstuk gebruikt niet die van de duikplank, maar de ten hemel rijzende roltrap, recht in de armen van de politie die hard op zoek is naar schuld. “Oskar fuhr, nachdem er längere Zeit lang, einen Winkel von fünfundvierzig Grad Steigung beschreibend, gen Himmel gefahren war, noch drei Schritttchen waagerecht, [...] und sagte, nachdem sich die Kriminalbeamten vorgestellt hatten, ihn Matzerath genannt hatten, seinem Rolltreppeneinfall folgend, zuerst auf deutsch: ‘Ich bin Jesus!’, dasselbe, da er sich der internationalen Kriminalpolizei gegenüber sah, auf französisch, schließlich auf englisch: ‘I am Jesus!’” (BT, 777) En hij voegt er laconiek aan toe: „Dennoch wurde ich als Oskar Matzerath verhaftet.” (BT, 777)

[de offercrisis] zich meestal verantwoordt met beschuldigingen van het Oedipus-type, zoals vadermoord, incest, kindermoord enzovoort.” (Girard, 1994: 86) Oskars schuld is niet zomaar metonymisch of metaforisch voor de wandaden van nazi-Duitsland, ze is mythisch-religieus. Dat geeft zijn familiedrama een epische draagwijdte.

Maar op dezelfde manier waarop hij ook parodistische Christus is, is Oskar slechts een schijn-Oedipus. Zijn verdrijving is geen tragedie. Niet de anderen verdrijven hem op beschuldiging van oedipale wandaden, hij wijst zichzelf aan als overtreder van de natuurlijke orde. Hij vertelt zich schuldig. Zij die hem omringen aan zijn bed proberen hem te overtuigen van het tegendeel. Zij willen hem behoeden voor het vertellen, zij hadden hem nooit “etwas so Gefährliches wie unbeschriebenes Papier” (BT, 11) gebracht. Aan het eind van het verhaal klampt Oskar zich zo krampachtig vast aan de tralies van zijn gekkenhuisbed en kijkt hij met angst tegen zijn nakende bevrijding op, omdat hij het beschermende effect verliest van zijn schuldigverklaring, de vrijplaats voor zijn vertelling.

Dit is het perverse resultaat van Oskars al te ijverige schuldbekentenis: ze plaatst Oskar in een onkwetsbare positie. Oskar heeft zich in het gekkenhuis als parodistisch evenbeeld van Christus op een unieke manier ingedekt: Neem hem zijn vertelling niet kwalijk, hij is niet bij zinnen. Val er hem niet op aan, want hij is aan het bekennen. Jaag niet op de zondebok die zich al trommelend aan het kruis aan het spijkeren is.

3•De omgekeerde wereld

Was de lachend groteske en parodistische vertelling slechts een fantastische fictie, en moet de lachende, criminele en dertigjarige gek Oskar op het eind de échte wereld onder ogen komen? Pleidooi voor een alternatieve lezing.

De vlucht in het laatste hoofdstuk heeft de Grasskritiek er bijna unaniem toe doen besluiten dat Oskar zich afkeert van de realiteit en met zijn trommel een kunstzinnig, esthetisch, afzijdig en narcistisch universum heeft gecreëerd. Zijn vertelling was met andere woorden een fantastische fictie waar hij twee jaar en bijna 800 bladzijden lang in gevlucht is en waar hij, aan het eind gekomen, uit verdreven wordt. Oskar zou weigeren om pijnlijk te ontwaken in een naoorlogse wereld waarin hij moet handelen, trouwen en geld verdienen, waarin hij kortom verantwoordelijkheid moet opnemen.

Die interpretatie veegt de hele parodistische en groteske herijking van Oskars vertelling van tafel als vervalsing, verblinding en ontwijking van de tragische geschiedenis. Het komische was met andere woorden een verdwazing, een leugen. Ik deel ze dan ook helemaal niet en stel een tegenovergestelde interpretatie voor van dat cruciale laatste hoofdstuk. In mijn lezing verzet Oskar zich tegen zijn vrijlating uit het gekkenhuis omdat hij er zijn unieke positie tegenover de wereld door verliest. In het gekkenhuis verstopt hij zich niet, hij zoekt er geen dekking tegen de wreedheid van de geschiedenis. Vanuit het gekkenhuis kan hij integendeel de waarheid van de wereld vertellen.

Hoewel hij pas op het einde komt, is de vlucht een cruciaal moment in de roman; met zijn vlucht vangt Oskar zijn vertelling aan. De vlucht leidt tot zijn introspectie als dertigjarige en in crisis verkerende held, zijn veroordeling tot crimineel, zijn afzondering in het gekkenhuis, kortom tot het complex van schuld, zondebokschap en narrenschap dat de basis vormt van zijn schrijverschap. Met zijn vlucht kan Oskar zich enkele structuurprincipes toe-eigenen die zijn verhaal inkaderen, herkenbare structuren uit de Europese roman zoals “de held als dertigjarige”, “de held als crimineel” en “de held die kijkt vanuit het gekkenhuis”. Theodore Ziolkowski heeft die en andere structuren geïdentificeerd en onderzocht in *Dimensions of the Modern Novel. German Texts and European Contexts*. (1969) Ik volg selectief het erg boeiende intertekstuele parcours dat Ziolkowski uitstippelt om erop te kunnen wijzen hoe Grass die principes parodieert en wat hij daarmee bereikt. Ziolkowski haalt *Die Blechtrommel* zelf ook aan, maar hij miskent de parodie. Zijn conclusie, die ik beschouw als prototypisch voor de Grasskritiek, grijp ik aan om mijn alternatieve komische lezing te verduidelijken.

Oskar viert zijn dertigste verjaardag op de dag waarop hij zijn memoires afrondt. Zijn *bildung*, of wat daarvoor moest doorgaan, is voorbij. Dertig is een hoogst symbolische leeftijd. “For centuries the thirtieth year has traditionally been regarded as the high point of a process of development culminating in the integration of the individual into the particular order of the world accepted at a given time.” (Ziolkowski, 1969: 262) De dertigste verjaardag is een keerpunt, het is de leeftijd om het testament op te maken van de tumultueuze avonturen van de jeugd, te stoppen met spelen, de vruchten te plukken van opvoeding, opleiding en ervaring, en tot het establishment toe te treden. “Thus, in the works of dozens of novelists, from Grimmelshausen to Fontane, from fielding to Henry James, we encounter in endless variations the formula of trials and tribulations, *Of Irrungen, Wirrungen*. The crisis of the hero may shift in nature according to the religious, philosophical, or social modes of the times, but the typical structure inevitably ends with the awareness of the mature hero that the existent order of the world is good.” (Ziolkowski, 1969: 264) Al valt het in de moderne roman met die betekenisvolle wereld behoorlijk tegen. In een andere moderne traditie, die

begint bij Dostoevski's helden Ivan Karamazov, Prins Myshkin of de man uit het souterrain, ervaart de held helemaal niet de openbaring van een door betekenis geordend leven, integendeel, "[they] sense an impending hour of collapse and desintegration". (Ziolkowski, 1969: 266) De geordende wereld van de bildungsroman wordt plotseling ontmaskerd als een betekenisloze leegte, althans in de existentialistische lezing van Ziolkowski. De helden verkeren in crisis, "the world as they have previously known it had fallen apart". (Ziolkowski, 1969, 272) Ze zonderen zich af, in een gevangenis, ziekenhuis, gekkenhuis, vakantieverblijf, schorten ruimte en tijd op, wachten en geven zich over aan introspectie. "For it is only when he is lifted out of time that the hero is able to be truly free." (Ziolkowski, 1969, 274) In alle vrijheid kunnen de helden de desintegratie analyseren van de wereld die ze betekenisvol dachten.

Oskar gaat niet zomaar in afzondering. Hij laat zichzelf gek verklaren. "He [de held in dit soort romans] assumes the role that society forces upon him: the role of the fool, the court jester, the blind man, the abortion" (Ziolkowski, 1969, 335) en hij kijkt vanuit een radicaal afwijkend point of view. Dat levert het unieke vertelstandpunt op (een "radical displacement of the fictional perspective" (Ziolkowski, 1969: 335)) dat ik als groteske vertelling heb geanalyseerd. "Here [...] we have more than the simple metaphor of insanity: we are asked to share this view from the madhouse." (Ziolkowski, 1969, 333) Volgens Ziolkowski maakt het deel uit van een brede stroming in de Duitse en internationale literatuur aan het begin van de jaren zestig, met onder meer *Die Riesenzwerg* van Gisela Elsner (1964), *Landschaft in Beton* van Jakob Lind (1963), *Ansichten eines Clowns* en *Billard um halbzehn* van Heinrich Böll (1963 en 1959) of *Mein Name sei Gantenbein* van Max Frisch (1964) en Amerikaanse voorbeelden van John Barth, Joseph Heller, Bruce Jay Friedman of John Updike. "It is [...] a deformed world that is offered to us." (Ziolkowski, 1969, 333) "Insanity, so to speak, represents the final stage of a process: it is the ultimate intensification of the role of the outsider who is rejected by society or who himself rejects society." (Ziolkowski, 1969: 335) Sommige romans stellen het gekkenhuis voor als de idyllische wereld. De waanzin zet recht wat in de 'normale' wereld is scheefgegroeid, de waanzin brengt het absoluut goede en ware aan de oppervlakte. Bij Heinrich Böll of Ernst Kreuder (*Herein ohne anzuklopfen*) dient het gekkenhuis als het symbool voor de waarheid, het is een toevluchtsoord waar rechtvaardigheid, broederlijkheid en verdraagzaamheid heersen. (Ziolkowski, 1969: 335–343) "The madness is in no sense, or at least not primarily, a psychiatric condition, it is a moral one." (Ziolkowski, 1969: 349) Maar Ziolkowski onderscheidt ook een andere traditie van wat hij als filosofische waanzin bestempelt, een begrip dat relevanter is voor *Die Blechtrommel*. De invloed van Nietzsche is hier groot. De waanzin doorbreekt de ketens van

misleidend rationalisme en vals moralisme, duwt bijgeloof en traditie opzij, en is daardoor in staat om het nieuwe te ontdekken. “[T]he madman sees the truth that is hidden from the rationality of the everyday, bourgeois world.” (Ziolkowski, 1969: 353) Dit soort waanzin deelt dat onthullende vermogen met het komische zoals ik dat heb omschreven, daarom is het niet verwonderlijk dat in de figuur van de ‘clown, fool and gesture’ het waanzinnige en het lachwekkende verenigd zijn. Die waanzin geeft absolute vrijheid, interpreteert Ziolkowski, (1969, 353) vrijheid om te rebelleren tegen de gangbare realiteit en de eigen waarheid te vormen.

Die vrijheid is verbonden met een derde belangrijke structuurprincipe dat door de vlucht wordt opgeroepen, dat van de held en schrijver als crimineel. Met de vlucht beschuldigt Oskar zichzelf van een misdrijf, de moord op verpleegster Dorothea. Gesterkt door zijn veroordeling en opsluiting kan hij zichzelf in zijn vertelling van meer moorden beschuldigen, en verder nog van bendeleiderschap, heling, vandalisme, aansporen tot diefstal en van poging tot verkrachting en geweldpleging. Maar anders dan Raskolnikov of de gebroeders Karamazov toont Oskar zich weinig geïnteresseerd in de analyse van zijn misdaden. Hij zoekt niet naar verschuiving. Evenmin stelt hij zichzelf voor als de romantische crimineel, goed van inborst maar gecorrumpeerd door een genadeloze maatschappij die hem tot de misdaad heeft gedreven. Oskar kiest bewust voor misdaad en schuld, een onwaarschijnlijke misdaad en een hyperbole schuld. Op de implicaties van die autoparodistische zelfbeschuldiging ging ik eerder in.

Maar de vlucht maakt Oskar nog op een andere manier schuldig. De vlucht maakt hem tot schrijver en verteller, tot kunstenaar die onconventioneel want als gestoorde dwerg-trommelaar optekent en benoemt. Daarom is het papier dat hem gegeven wordt “gevaarlijk”. “[...] [T]he artist is a criminal not because he has committed any act that is technically or legally criminal. Instead, he has offended society by an attitude of mind, by what Gide would call his ‘moralité supérieure’, by his willingness, indeed his desperate need, to free himself from the shackles of conventional morality in order to fulfil himself as an artist.” (Ziolkowski, 1969: 311) De fascinatie voor Goethe, Dostoevski en Nietzsche hebben auteurs als Herman Hesse en Thomas Mann gebracht bij een theorie van artistiek immoralisme, waarbij de kunstenaar een criminele figuur wordt, niet noodzakelijk alleen metaforisch. In het kunstenaarschap kan het irrationele en buitensporige worden geprojecteerd, de kunstenaar geniet een gevaarlijke vrijheid en ongebondenheid.

Zoals Mann schreef in een essay over Dostoevski: “every intellectual separation and alienation from bourgeois respectability, all independence and ruthlessness of thought – these are all related to the existence of the criminal and afford an empathetic insight into this existence.” (Ziolkowski, 1969: 315) De geprivilegieerde toegang tot waarachtigheid maakt de kunstenaar tot crimineel.

De vlucht van Oskar, zijn schuld en zelfbeschuldiging, mag dus fysiek tot opsluiting en uitsluiting leiden, artistiek leidt ze tot een bevrijding. Met de vlucht uit de conventionaliteit begint zijn zoektocht naar inzicht en waarachtigheid. Dat kan leiden tot een tragische confrontatie: tussen het sublieme en absolute van de pure waanzin of de criminele luciditeit, en de blinde, valse, zelfbegoochelende conventionaliteit. De bevrijde held gaat dan aan die tweespalt ten onder. Grass/Oskar opteert voor een ander scenario. In de plaats van het pad van de tragedie bewandelt Grass dat van de “humor”, stelt ook Ziolkowski. Maar volgens Ziolkowski is dat een blind pad. Ik citeer zijn argumentatie uitgebreider omdat dit een van de meest fundamentele bezwaren is tegen het lachende wereldbeeld van *Die Blechtrommel*.

But if this humor arises from a perspective that, as we have seen, is in itself perverted or mad, then it can easily degenerate into the grotesque. [...] The grotesque has one immeasurable advantage: it makes possible a nontragic action, since it no longer operates through the antithesis of reality and the absolute. Instead it takes place in an intermediate realm where the madman can do anything he likes: remain a child and play his tin drum. [...] Reality has been completely vanquished: we are left with a realm of the imagination shaped and controlled wholly by the view from the madhouse. [...] The last chapter of Günter Grass's *The Tin Drum* vividly demonstrates how difficult it is to get back to reality from the realm of fantasy. (Ziolkowski, 1969: 354–355–356)

Dit oordeel over de komedie als irrealiteit past in de lange traditie om het komische te reduceren tot een “illusion comique”, een droomwereld, een uitval van irrationalisme, een beperkte en tijdelijke bevrijding van freudiaanse driften, een “finite province of meaning” die niet alleen buiten of naast de “paramount reality” staat maar er bovendien geen repercussies voor heeft. De tragische confrontatie zou de enige werkelijke ervaring zijn omdat de tragiek wel rekening zou houden met de realiteit.

Die oppositie is veel minder radicaal, concludeerde ik in hoofdstuk 1. Veeleer dan met *difference in kind* opereert het komische met *difference in degree*: het komische aanschouwt geen andere fictieve wereld, maar dezelfde wereld op een andere manier. De lachende gek Oskar doet dus niet zomaar wat in zijn dwaasheid bij hem opkomt, de (historische) realiteit is niet “compleet verslagen” in de wilde groteskerieën van zijn verbeelding. Evenmin koestert de lachende, criminele dertigjarige gek in zijn gekkenhuis het absolute inzicht, hij voelt er niet de volslagen vrijheid die hem totale luciditeit toestaat. Zijn groteske streeft een groter realisme na. Het probeert zulke tragische absoluutheden voor joker te zetten. Zijn lach kant zich evengoed tegen de conventionaliteit van de *bourgeois respectability* als tegen het totalitarisme van artistieke waarheidsverklaringen.

Al lachend ontsnapt hij niet in de fictie, maar wijst hij op een realistische materiële wereld.

Oskar parodieert immers ook de literaire patronen die hem aanspraak geven op zulke waarheidsverklaringen. De crisis van zijn dertigste verjaardag is geen plotselinge openbaring van nihilisme – de echte crisis in Oskars leven voltrok zich toen hij drie was, hij handelde toen naar het inzicht dat hij al bij zijn geboorte had opgedaan, ontsnapte aan de beklemmende onechtheid en gooide zich van de keldertrap in de eeuwige infantiliteit. Zijn waanzin is grotendeels een masker. Hij zit onterecht in het gesticht en toont zich ‘normaler’ dan zijn verpleger Bruno. Zijn achterlijkheid van stomme driejarige was louter pose die hem toeliet beter te observeren. Als nietzscheaanse zichzelf willende crimineel, ten slotte, maakt hij maar een weinig overtuigende indruk. Alle criminele daden die hij opbiecht zijn dubieus.

Zijn vlucht in het fictieve en oedipaal buitenwereldse is alleen een schertsvlucht. Oskar vlucht niet echt, hij ensceneert een theatrale en filmische ersatzvlucht. Het is instructief om kort te bekijken hoe hij die cruciale vlucht als een farce beschrijft. De reden waarom hij vlucht, zet hij zelf in scène (hij spoort Vittlar aan om aangifte te doen en zo zijn Judas te worden, “Ach ja, die Flucht! Das bleibt mir noch zu sagen. Ich floh, um den Wert der Vittlarschen Anzeige zu steigern.” (BT, 764) “Lachend lief ich davon [...]” (BT, 766)), en dat doet hij ook met de reden om zich angstig te voelen: “Oskar überlegte sich, sobald der Zug anfuhr und die Flucht begann, etwas Fürchtenswertes; denn nicht grundlos sagte ich mir: Ohne Furcht keine Flucht!” (BT, 767) En even verder: „jene Furcht, die ich mir auf der Flucht einredete, ist geblieben“, (BT, 768) en „Erst auf der Flucht, da ich mich fürchten wollte, [...]“ (BT, 769) De hele operatie is kolder: Vittlar doet aangifte niet uit rechtvaardigheidsgevoel maar om zijn naam in de krant te zien. Op de ochtend van zijn vlucht wordt Oskar wakker gelikt: “Entweder die Polizei, mutmaßte Oskar, oder eine Kuh.” (BT, 763) Het was een koe, “Sie war schwarz-weiß gefleckt, [...]”. (BT, 763) Om de richting van zijn vlucht te bepalen haalt Oskar even zijn grootouderlijke geschiedenis en de wereldpolitiek aan, maar het wordt Parijs, omdat dat zo trendy klinkt: “Voilà, sagte ich mir, fliehen wir nach Paris, das macht sich gut, hört sich gut an, könnte im Film vorkommen, mit dem Gabin, der mich Pfeife rauchend und gutmütig hetzt.” (BT, 767) Oskar waant zich in een *policier* (bezwaarlijk een tragisch genre) en wordt *goedmoedig* op de hielen gezeten. Dan wordt hij Jozef K. die niet aan zijn straf kan ontsnappen (“[...] weil ich mir dachte: Die denken natürlich, ich denke, sie stehen an der Porte. Sie aber weiß, was ich, was die denken.” (BT, 770)), hij wordt Dante die via de roltrap uit de hel opstijgt, Faust die uit de klauwen van de duivel wordt gered en zijn zaligheid vindt, Jezus die ten hemel vaart. Want de vlucht moet bovenal een prachtig slotbeeld opleveren. “Wird die Rolltreppe der Metrostation Maison

Blanche auch hoch, steil und sinnbildlich genug sein, um als Schlußbild seiner Aufzeichnungen zu rattern?" (BT, 771)

Oskar blijft een verteller, die de oude truc bespeelt van de waanzinnige die de waan van de wereld onmaskert, een abnormale dwaas die als een clown entertaint, een nar die zijn komische vrijheid gebruikt om te doorbreken en te onthullen. Maar hij valt niet samen met een romantisch gek-crimineel-lucide-kunstenaarschap. Het gekkenhuis is geen vrolijke irrealiteit. Hij wordt er belaagd door herinneringen. Zijn zelfopgelegde schuld en boete pijnigen hem. Hij is er onmachtig. Maar hij heeft geen alternatief.

Buiten het gekkenhuis verliest hij zijn vrijheid en luciditeit. Als hij zijn narrenpak afgooit en wil normaliseren, trouwen, een zaak opstarten, burger worden, als hij niet langer kan schrijven en trommelen maar moet handelen, is hij gedoemd om een tragische en bedwelmde dwaas als Hamlet te worden. Die vitale les heeft hij geleerd aan het graf van 'Hamlet' (Fortuna Nord). Buiten het gekkenhuis zal hij geen enkele klaarheid meer zien. Alles zal steeds duisterder worden, hij zal voortaan leven "im Schatten eines immer schwärzer werdenden Kinderschreckens [...]". (BT, 777-778) Als hij onschuldig verklaard wordt, drogen zijn woorden op. "Jetzt habe ich keine Worte mehr, muß aber dennoch überlegen, was Oskar nach seiner unvermeidlichen Entlassung aus der Heil- und Pflegeanstalt zu tun gedenkt." (BT, 777) Niet meer vertellen maar "doen", als dertigjarige meestappen in het Wirtschaftswunder ("So könnte ich, zum Beispiel, falls man mich wirklich aus der Anstalt vertreibt, Maria einen zweiten Heiratsantrag machen. Entschieden mehr Chancen hätte ich heute. [...] Mit dreißig sollte man heiraten! Oder aber, ich bleibe ledig, wähle mir einen meiner Berufe, kaufe einen guten Muschelkalkbruch, stelle Steinmetze ein, arbeite direkt, frisch vom Bruch für den Bau. Mit dreißig sollte man eine Existenz gründen!") (BT, 774)) zou de complete abdicatie zijn. Voor hem is het het gekkenhuis of de blindheid. Aan dat narrenlot kan zelfs Oskar niets veranderen.

HOOFDSTUK 6

Midnight's Children De komiciteit van het falen

“Smile, smile, it is your history I am keeping in my head.” (MC, 17)
“You know I think one of the hardest aspects of this affair [...] is that [...] when people think of my name – they don’t think ‘oh, that’s that chap who writes funny books’. No, they think of this person with this huge cloud over his head.” (Rushdie in Chauhan, 2001: 145)

I

INLEIDING

1 • De komische dubbelzinnigheid van een slang

Saleem lacht uitbundig met zijn eigen mislukken. Hij lacht wegens het plezier in de ambiguïteit.

Op één na alle personages in *Midnight's Children* falen. Ze schieten tekort, gaan failliet, verzeilen in een droomwereld, verstarren en verzuren, sterven onvoorzien, tragisch of banaal voor ze hun doel konden bereiken, plegen zelfmoord, moeten hun dromen opgeven, worden prematuur oud, desintegreren. Saleem Sinai, de bijna 31 jaar oude verteller, is de grootste mislukkeling van allen. Hij heeft de uitzonderlijkste gaven, spiegelde zich de grootste verwachtingen voor, kon de wijdsta impact hebben op de geschiedenis van het Indische subcontinent. Hij eindigt gecasteerd, marginaal, onmachtig.

Saleem is behept met de zoektocht naar afkomst, oorsprong, ontstaan, naar redenen en oorzaken. Zijn roman is het resultaat van die zoektocht. Maar merkwaardig genoeg heeft hij geen oog voor de genealogische oorzaak van zijn falen. Hij rook nochtans de "smell of failure" die rond Ahmed Sinai hing, zag de rationalistische dwaling van dokter Narlikar, het obsessionele geloof in realisme van oom Hanif, de valse verlokking van William Methwold, de onmacht van de bedrogen en steeds melancholischer clown Willie Winkie, de door bijgeloof half slang geworden Schaapsteker, de seksuele onmacht van de dikke en beschaamde dichter Nadir Khan, de krimpemde en platgedrukte Picture Singh die geen tweede heldhaftige Hummingbird kan worden, de autoritaire generaal Zulfikar die door zijn incontinente zoon wordt vermoord, kortom de falende illusie van zij allen die hij op een of andere manier tot zijn vader heeft gemaakt, en hij beschrijft hun illusie en hun groteske mislukken gedetailleerd en lucide.

"Choose yourself a father and you also choose your inheritance", zegt de verteller van *Shame*. (S, 49) De verwisselde bastaard Saleem voelt een grote behoefte aan het erkennen van erfenissen die even cultureel als fysiek zijn. Met elk verhaal over wat zijn geboorte voorafgaat, voelt hij: "my inheritance grows." (MC, 107)¹ Zijn vele vaders (en moeders) maken hem een beetje moslim, hindoe, christen; Indisch, Brits, Kasjmier en Pakistani; bourgeois en pauper, communist en rationalist, fabulator en revolutionair. Maar geen woord over hoe de veelzijdige genealogie van zijn mislukken werkt, die ook het mislukken is van het politieke

project van de Indische onafhankelijkheid. Ondanks de talloze voortekenen, profetieën, voorspellingen, waarschuwingen en wonderlijke aanwijzingen – vooruitblikken die Saleem in de loop van zijn terugkijkend verhaal ijverig inventariseert en die hij wel eens verwart met oorzaken en redenen – bleef hij, net als zijn vele vaders, onmachtig en blind voor het nakende, aangekondigde en blijkbaar onvermijdelijke falen van hemzelf en het land waarmee hij verbonden is. Leeft Saleem in een tragische wereld?

Alle personages mislukken, op één personage na, schreef ik. Welk lot Shiva, de rivaal en dubbelganger van Saleem, uiteindelijk ondergaat, weten we niet, Saleem zegt dat hun rivaliteit nog open staat – dat boezemt hem angst in. Maar Shiva heeft overwonnen, hij is erin geslaagd om te vervullen wat in zijn naam besloten lag: “Named [...] after the god of procreation and destruction.” (MC, 128) Shiva is de antithese van Saleem. Hij leidt het leven dat voor Saleem was weggelegd. Hij is een held uit één stuk, hij voelt niets voor overleg, dialoog, betekenis zoeken, samen opbouwen – Saleem kreeg niet toevallig bij zijn geboorte “the greatest talent of all” mee, “the ability to look into the hearts and minds of men”. (MC, 196) Neen, Shiva – “the hour had given [him] the gifts of war” (MC, 196) – die gelooft alleen in het recht van de sterkste. De enige menselijke verhouding voor Shiva is macht, “one rule. Everybody does what I say or I squeeze the shit outa them with my knees!” (MC, 215)

Als tegengestelden zijn Saleem en Shiva onlosmakelijk met elkaar verbonden: “Shiva and Saleem, victor and victim; understand our rivalry, and you will gain an understanding of the age in which you live. (The reverse of this statement is also true.)” (MC, 416–417) Want “had not Shiva risen as Saleem fell?” (MC, 393) Shiva’s succes kan dus worden gelezen als de bevestiging van de neergang van Saleem en de wanhoop van de epoche, van het algemene falen van “the age in which you live”: Shiva, “an incarnation of destiny and destruction”, (MC, 415) wordt de handlangster van de *Widow* en haar zoon Sanjay, hij zet de mythische krijgskunst (“of Rama, who could draw the undrawable bow; of Arjuna and Bhima; the ancient prowess of Kurus and Pandavas united, unstoppable, in him!” (MC, 196)) in als repressiewapen voor een modern totalitarisme – hij maakt de Emergency tot een dictatuur met een Indische pedigree. Hij arresteert Saleem, de

¹ Voor courante verwijzingen naar de romans en essaybundels van Rushdie gebruik ik geen data maar afkortingen.

MC: *Midnight's Children*. London: Jonathan Cape, 1981.

S: *Shame*. London: Vintage, 1995.

SV: *The Satanic Verses*. Delaware: The Consortium, 1992.

IH: *Imaginary Homelands*. Essays and Criticism 1981–1991. London: Granta Books, 1991.

LS: *The Moor's Last Sigh*. London: Jonathan Cape, 1995.

GBF: *The Ground Beneath her Feet*. London: Jonathan Cape, 1999.

SAL: *Step Across this Line*. Collected Nonfiction 1992–2002. New York: Random House, 2002.

zelfverklaarde profeet van de natie, verraaft zijn collega-middernachtskinderen en smooft de belofte die ze inhielden. Hij laat zich vrijwillig steriliseren. Daarom is hij de enige die slaagt.

Maar die lezing laat de helft van Shiva's prestaties weg. Shiva is niet alleen de vechtmachine en achteloze doder, hij is ook de procreator, *shiva-lingam*, de schepper van nageslachten, "strewing bastards across the map of India". (MC, 395) Zoals de hindoegod van de transformatie Lord Shiva creëert nadat hij heeft verwoest, gebruikt Shiva zijn status als oorlogsheld om een nieuwe generatie middernachtskinderen te verwekken bij de vrouwen van "the noblest and fairest in the land". (MC, 394) Zijn kroost is "[t]he spawn of illicit midnights". (MC, 395) Zoals in de mythe krijgt Shiva ook met Parvati een kind, Aadam, dat door Saleem wordt geadopteerd. Eind goed al goed:² Saleem is gecastreerd maar heeft toch een kind en opvolger. De dynastie zit na de omweg van Saleem weer op het juiste spoor. De toekomst is verzekerd.

Eindigt de roman dan toch, ondanks het quasi complete mislukken, als een komedie? Met een huwelijk van Saleem en zijn redster Padma, de hereniging met zijn voedstermoeder en de bestuurster van zijn lot Mary Pereira, het kleine huiselijke geluk van een man die verlost is van de molensteen van de geschiedenis ("And Saleem? No longer connected to history [...]") (MC, 426)), nederig als voorman in een picklesfabriek werkt en voor het eerst een sociale context vindt, een maatschappij waar hij in wordt geaccepteerd met al zijn gebreken. "The theme of comedy is the integration of society, which usually takes the form of incorporating a central character into it." (Frye, 1957: 43) Of hij bespeelt in elk geval het sentimentele melodrama van de romance: "Certainly *Midnight's Children*, like Bombay cinema, relies heavily on the motifs of romance as listed by Northrop Frye: 'stories of mysterious birth, oracular prophecies about the future contortions of the plot, foster parents, adventures which involve ... narrow escapes from death, recognition of the true identity of the hero and his eventual marriage with the heroine.'" (Ten Kortenaar, 2002: 767–768; zie ook Ten Kortenaar, 2004: 190–211)

Maar er is natuurlijk ook dat andere einde, het echte slot van de roman, dat vervuld is van Saleems verlangen naar zelfdestructie. "[H]ow to end?" (MC, 444) Hoe anders dan met een droom van grandeur waarin het mislukken apocalyptisch wordt – niet voor India, maar voor zichzelf. Saleem is eindelijk de brave kleinburger geworden waarvoor hij in de wieg gelegd was, maar in een

² Rushdie wees zelf al op dat spoor van hoop in het schijnbaar apocalyptische einde van de roman: "But the book implies that there's another generation on the way, you know. It's not supposed to say this is the end of possibility. I don't believe that. The new generation, Saleem's "son", is crafty. [...] I think that the book is not to be read as a kind of allegory of despair." (Rushdie in Chauhan, 2001: 27–28)

grandioze finale staat hij nog één keer in het middelpunt. “[W]ith the absolute certainty of a prophet” (MC, 444) voorspelt Saleem dat hij vertrappeld wordt door de massa’s van India, door Shiva “who has found out how I have cheated him of his birth-right”, (MC, 445) door allen die hij in zijn verhalen een plaats gegeven heeft, “the crowd [...] is now wholly composed of familiar faces”, en zij duwen hem uit elkaar, “I am the bomb in Bombay, watch me explode, bones splitting breaking beneath the awful pressure of the crowd [...] because I have been so many too-many persons [...]” (MC, 445) De massa’s reduceren hem “to specks of voiceless dust”. (MC, 446) Saleem, die het centrum wilde zijn, verpulvert en wordt uitgedragen door de massa. En die *multitudes*, van wie hij de irreduceerbare energie met zijn schriftuur heeft opgewekt, zullen voor eeuwig alle helden opslokken die door het lot en de tijd zijn uitgekozen om boven de massa’s te staan. Als paukenslag kondigt Saleem een vloek af over het geslacht van de midder-nachtskinderen (volgt hij zijn vader na die een imaginaire vloek over de Sinai’s afkondigde?): “the curse of midnight’s children to be **both masters and victims of their times.**” (MC, 446 [eigen nadruk])

Het is een merkwaardig paradoxale zelfanalyse die Saleem in de laatste zin van de tekst uitsprekt, dat hij, die *brained* en *drained* is, tegelijkertijd meester van zijn tijd en slachtoffer van zijn tijd is, overwinnaar én verliezer. Hoezo meester en overwinnaar?

Wat naar de afgrond leidt, kan ook naar succes leiden. Het is Saleems eerste levensles, letterlijk de les waaraan hij zijn leven dankt, en hij maakt er een van de centrale thema’s van zijn roman van – het principe van de inwisselbaarheid van de *Snakes and Ladders*. (MC, 136–148) Dit is het verhaal: kort na zijn glorierijke geboorte slaat het ongeluk toe. De overheid bevriest de deviezen van vader Ahmed Sinai, die daardoor zelf bevriest en impotent wordt. De oude bediende Musa steelt onder meer de zilveren kwispedoor, die de geschiedenis van de Sinais belichaamt. Maria geeft per abuis haar communistische en revolutionaire verloofde Joseph D’Costa, de man voor wie ze Saleem verwisselde, aan bij de politie, die hem doodschiet. En, “[m]elodrama piling upon melodrama”, (MC, 147) Baby Saleem wordt ziek. Tyfus veroorzaakt hoge koorts, Doctor Aziz geeft Saleem op: “There is nothing more I can do. He will be dead by morning.” (MC, 147)

Wat keert op het hoogste dramatische moment het lot? Slangenvergif. “Diluted venene of the king cobra” (MC, 147) geneest Saleem van de koorts. Meteen worden ook de deviezen vrijgegeven en Amina bevalt voorspoedig van The Brass Monkey. Slangen leiden nochtans naar beneden, leerde Saleem van het gezelschapsspel *Snakes and Ladders*, een rechtlijnig spel volgens “the eternal truth that for every ladder you climb, a snake is waiting just around the corner;

and for every snake, a ladder will compensate". (MC, 140) Het lot van de dobbelstenen beslist over winst en verlies. Saleem vindt het een fantastisch spel, "[c]lambering up ladders, slithering down snakes, I spent some of the happiest days of my life". (MC, 140) De verteller Saleem leidt er een belangrijk principe uit af: "[I]mplicit in the game is the unchanging twoness of things, the duality of up against down, good against evil; the solid rationality of ladders balances the occult sinuosities of the serpent; in the opposition of staircase and cobra we can see, metaphorically, all conceivable oppositions, Alpha against Omega, father against mother; [...]" (MC, 140)

Saleems wereld lijkt geregeerd door zulke fundamentele en onoverbrugbare polariteiten, Saleem en Shiva, Saleem en India, de geschiedenis en de toekomst, en inderdaad, alfa of omega. Maar de heilzame werking van het slangenvergif past niet in dat schema van binaire opposities. Saleem dankt zijn leven aan een therapeutische dosis slang, een dosis kwaad dus. "[...] I found, very early in my life, that **the game lacked one crucial dimension, that of ambiguity** – because, [...] it is also possible to slither down a ladder and climb to triumph on the venom of a snake..." (MC, 140–141 [eigen nadruk]) De wereld is dus niet zo rechtlijnig, opposities houden niet, tegenstrijdige polen nemen elkaars rollen over. Wanneer identiteiten niet vastgebeiteld zijn, zoals dat in de fictie van Rushdie het geval is, zijn ook opposities niet stabiel. Saleem gebruikt veelvuldig de metaforen van lekken, "[t]hings – even people – have a way of leaking into each other," I explain, 'like flavours when you cook.'" (MC, 39) Die mutaties, transformaties en wederzijdse beïnvloedingen leiden niet naar een walhalla van overeenkomst en gelijkheid, maar tot voortdurend nieuwe en onverwachte contradicties. *Midnight's Children* vlakt het principe van contradictie dus niet uit, maar speelt het tegen zichzelf uit om stasis te doorbreken en onverwachte connecties te maken. "One of the clearest ways in which it does so is through the careful construction of dual oppositions [...] only to deconstruct those oppositions by demonstrating that the apparent polar opposites are in fact interchangeable and mutually interdependent." (Booker, 1990: 978) Het omarmen en opzetten van tegenstellingen om ze daarna te ondergraven en er de beperking van aan te tonen "functions as theme, as form, as method" in de fictie van Rushdie. (Rege, 1999: 264–265) Het is een alternatief voor rechtlijnig dialectisch denken, en is een van de belangrijkste basissen voor de flair waarmee de "comic turn" in *Midnight's Children* wordt genomen.

Op het snijpunt waar tegenstrijdigheden vermengd raken, niet opgelost worden in een rationele synthese waartegen een nieuwe oppositie kan groeien, maar integendeel onverwacht in elkaar blijken over te vloeien, begint de lach. De lach

frustreert de gangbare logica, het rationeel verwachte contrast bleek leeg, de dingen namen een onverwachte wending. De lach wordt opgewekt precies omdat een dramatisch contrast plotseling gemuteerd is, de rollen zijn gewijzigd en het drama is ontkracht – herinner u de grap die Freud vertelt over de markies die in de slaapkamer van zijn vrouw binnenkomt en haar in bed aantreft met de bisschop, kalm naar het raam loopt, de zegening uitspreekt voor een imaginaire massa en meldt: “Monseigneur voert mijn functies uit, ik neem de zijne over.” Wie lacht, gaat niet verder op het pad van de logische analyse van de contradictie, hij schort zijn verlangen naar een eenduidige oplossing op, aanvaardt de nieuwe tegenstrijdigheden die plotseling opdoken. In een komische omgeving wordt een incongruentie niet doorgedacht met rationele en intellectuele analyse, ze eindigt evenmin in tragische onoplosbaarheid, maar ze muteert en metamorfoseert, ze blijft ongrijpbaar.

Slechts twee keer lacht Saleem uitbundig (“Good baby Saleem was a quiet child; I laughed often, but soundlessly.” (MC, 124)) Dat gebeurt aan het einde van de roman, de Indische politieke toestand en Saleems persoonlijk toestand zijn bitter en troosteloos geworden. Aan beide passages gaat een paginalange spanningsopbouw vooraf. In de eerste passage is Aadam geboren na een slopende gargantueske bevalling, op het exacte moment waarop Indira Gandhi na dertien dagen crisis de noodtoestand afkondigt. Parvati’s bevalling verliep parallel aan Indira Gandhi’s voorbereiding. In de tweede passage zit Saleem een half jaar in de cel, hij heeft alle middernachtskinderen verraden, allen zijn gecastreerd en geopereerd, Saleem ruikt hoe hun teelballen en baarmoeders zijn gekookt en aan de honden gevoederd – hij geeft toe dat dat laatste detail “overblown” en “Bombay-talkie-melodramatic” is, al lijkt het met het kruidenrecept erbij (“turmeric coriander cumin and fenugreek” (MC, 424)) meer op grotesk-komische horror. Ik citeer de twee passages uitvoerig:

And there is more: because when, in the murky half-light of that endlessly prolonged midnight, Saleem Sinai saw his son for the first time, he began to laugh helplessly, his brain ravaged by hunger, yes, but also by the knowledge that his relentless destiny had played yet another of its grotesque little jokes, and although Picture Singh, scandalized by my laughter which in my weakness was like the giggling of a schoolgirl, cried repeatedly, ‘Come on, captain! Don’t behave mad now! It is a son, captain, be happy!’, Saleem Sinai continued to acknowledge the birth by tittering hysterically at fate, because the boy, the baby boy, the-boy-my-son Aadam, Aadam Sinai was perfectly formed – except, that is, for his ears. On either side of his head flapped

audient protuberances like sails, ears so colossally huge that the triplets afterwards revealed that when his head popped out they had thought, for one bad moment, that it was the head of a tiny elephant. (MC, 404–405)

And the reply, from gorgeous-with-big-rolling-hips: ‘The Major [Shiva] has undergone voluntary vasectomy.’ And now, in his sightless cell, Saleem begins to laugh, whole-heartedly, without stinting: no, I was not laughing cruelly at my arch-rival, nor was I cynically translating the word ‘voluntary’ into another word; no, I was remembering stories told me by Parvati or Laylah, the legendary tales of the war hero’s philandering, of the legions of bastards swelling in the unectomied bellies of great ladies and whores; I laughed because Shiva, destroyer of the midnight children, had also fulfilled the other role lurking in his name, the function of Shiva-lingam, of Shiva-the-procreator, so that at this very moment, in the boudoirs and hovels of the nation, a new generation of children, begotten by midnight’s darkest child, was being raised towards the future. Every Widow manages to forget something important. (MC, 424–425)

Saleem is minder spaarzaam met uitleg waarom hij lacht dan Oskar Matzerath was toen hij vertelde dat Jan Bronski onbedaarlijk begon te lachen in het belegerde Poolse postkantoor. Hun situaties zijn even dramatisch en hopeloos. Zijn ook de redenen voor hun lach gelijklopend? Picture Singh denkt dat Saleem gek en hysterisch lacht, en de verteller Saleem neemt die indruk over: “ravaged by hunger”, “weakness”, “tittering hysterically”. Maar er is een aanleiding: de “grotesque little joke” die het “relentless destiny” met Saleem heeft uitgehaald. En in het tweede fragment heeft de verteller Saleem alle objectiverende afstand laten vallen – net als Oskar schrijft Saleem over zichzelf afwisselend in de eerste en de derde persoon.

Hij ontkent alle andere uitleg: hij lacht omdat zijn aartsrivaal overwon, het personage dat in alles zijn tegengestelde is en wiens plaats in de wereld hij onrechtmatig heeft ingenomen, het enige personage in de roman dat slaagt. Het succes van Shiva bestaat erin Saleem en de andere middernachtskinderen, maar vooral Saleem, tot in zijn pauperbestaan in het Magicians’ Ghetto te achtervolgen, hem als slapjanus de eer te laten redden (het huwelijk met de zwangere Parvati) voor zijn ongebreidelde viriliteit, en hem, als laatste vernedering, definitief van zijn eigen viriliteit te beroven. Brute blinde macht heeft het gewonnen van het dialogisch zoeken naar betekenis, verpletteren (‘knees’) won het van begrijpend inzicht (‘nose’). En toch lacht Saleem niet “cruelly” of “cynically”, maar “whole-heartedly without stint”, want door de overwinning van zijn aartsrivaal overwint hij zelf ook, zijn bijna onuitspreekbare nederlaag wordt

ook een overwinning. Saleem lacht dus geen wanhopige, annihilerende of vernietigende lach. Hij herbeleeft het plezier van de ambiguïteit uit het spel met de *Snakes en Ladders*: in het kwaad zit ook het goed, want “[e]very Widow manages to forget something important”, en in het goed zit ook het kwaad, “the moment of one’s greatest triumph also contains the seeds of one’s final downfall”. (MC, 219) Niets is totaal – zoals de god Shiva destructie combineert met creatie.

Saleems castratie is een “[s]perectomy: the draining-out of hope”. (MC, 421) De vernedering en nederlaag lijkt totaal. Maar het lot speelt een “grotesque little joke” uit, een grap die de geslotenheid van de tragische schaaakmat omzeilt, en de rechtlijnige tragische plot komisch doet ontsporen. Picture Singh is “scandalized” omdat hij denkt dat Saleem zijn zoon uitlacht, maar Saleem lacht met de oren wegens de mythe die een toekomst brengt: Aadam heeft de olifantenoren van Ghanesh, zoon van Shiva en Parvati, god van het succes, vernietiger van kwaad en obstakels, de meest geliefdste en populairste van alle goden. En ook: patroonheilige van de literatuur, scribent van de *Mahabharata*. Een gepaste zoon voor Saleem.

De geschiedenis herhaalt zich; Aadam wordt precies om middernacht geboren zodat hij evenzeer een kind van de tijd is als zijn vaders; “[h]e was the child of a father who was not his father”. (MC, 405)

Maar misschien kan Aadam wel de tragische genealogische herhaling doorbreken. Wat zal hij van zijn tegengestelde vaders erven? Het succes van Shiva, of het falen van Saleem? De machtspolitiek van Shiva of de empathische democratie van Saleem? Of zijn grootvader Ahmed Sinais “gift for taking wrong turnings”? (MC, 73) “Sons can be better than their fathers, as well as worse... .” (MC, 323) Het blijft een open kwestie.³

Midnight’s Children kan ondanks het massieve falen uitgroeien tot een komische roman, niet omdat hij dan toch voorspoedig en hoopvol eindigt, maar omdat niets gesloten wordt, de tragedie noch de romance – want het huwelijk met Padma brengt geen vruchtbaarheid, en de terugkeer naar de maatschappij is een infantilisering, de seksloze Saleem vindt opnieuw geborgenheid bij zijn ayah. (Ten Kortenaar, 2002) De komiciteit schuilt niet in het navolgen van traditionele structuren van komedie of romance, maar in de keuze van een radicale dubbelzinnigheid. Rushdie exploiteert die dubbelzinnigheid op alle niveaus van

³ In *The Moor’s Last Sigh* (1995), de roman die hij veertien jaar en een fatwa na *Midnight’s Children* publiceerde, voert Rushdie Aadam weer op, al heeft hij de tweede ‘a’ verloren. Dat is geen toeval, *The Moor’s Last Sigh* kan in de verhouding tot India gelden als een soort vervolg, de roman voert een intense parodistische dialoog met zijn succesvolle voorganger. (zie Moss, 1998) Adam, het personage van de hoop en de toekomst, duikt op als “boy-wonder” die een nieuw tijdperk zal inluiden voor het Indische zakenleven. Hij eindigt in de gevangenis wegens corruptie, drugshandel, wapenhandel, het witwassen van misdaadgeld. Zover reikt de hoop van India.

de roman op een komische manier. Ze staat Rushdie toe om wat vast leek te staan, gevat leek in de stroom van causaliteit, rationaliteit, realisme en historiografie, vanuit een onverwachte hoek op losse schroeven te zetten. De tweeledigheid is essentieel voor de opzet van de roman. Dankzij die tweeledigheid kan Saleem zich tegelijkertijd letterlijk en metaforisch identificeren met India, is zijn persoonlijke geschiedenis tegelijkertijd letterlijk en allegorisch gelijk aan de Indische geschiedenis, kan hij tegelijkertijd *master and victim* zijn van zijn tijd. Hij heeft die komische dubbelzinnigheid gevat in één geste: de verliezer lacht zonder enige terughoudendheid bij de winst van zijn rivaal.

2•Nationale toe-eigening

Over de receptie van Midnight's Children als prototypische postkoloniale roman, als nationale allegorie, als postmoderne historiografie en als exponent van 'migrancy'. Ook Midnight's Children bleek vooral een verzetsroman.

Met zijn bewering dat hij met *Midnight's Children* een “national longing for form” (MC, 291) wil stillen – dat de vorm van zijn roman betekenis hoort te geven aan de realiteit, geschiedenis en verzuchtingen van een subcontinent, een onafhankelijk niet-westers subcontinent –, heeft Saleem zijn literaire onderneming zelf verregaande gepolitiseerd. Die politisering van de esthetica past in de postkoloniale logica waarin *Midnight's Children* alom wordt gelezen.⁴ Postkoloniale theorie kent literatuur en vooral de roman een epistemische bevrijdingsopdracht toe. Onder de slogan “the empire writes back”, soms uitdrukkelijk “with a vengeance”, hoort postkoloniale fictie vorm en structuur te geven aan een nieuwe identiteit, vaak een nationale identiteit en een bijhorend geëmancipeerd historisch bewustzijn. Dat “process of form-giving” (Boehmer, 1995: 198) gaat hand in hand met een *clearing gesture*. De postkoloniale auteur gebruikt de taal, denkstructuren en genres die hem aangereikt zijn door het

⁴ De roman neemt een canonieke plaats in de postkoloniale literatuur in. Het succes en de kritische bijval die *Midnight's Children* meteen na het verschijnen (1981) in het westen heeft genoten (met als hoogtepunt de Booker Prize in 1981 en de Booker of Bookers, de beste van 25 Bookers), verleenden hem de status van gangmaker die een wereldwijde lezersmarkt opende voor een golf van Engelstalige postkoloniale fictie uit Zuidoost Azië. Schrijvers als Vikram Seth, Rohinton Mistry, Shashi Tharoor, Amitav Ghosh of Arundhati Roy, die in de jaren tachtig en negentig debuteerden en intussen een grote internationale reputatie genieten, heetten schertsend Rushdie's *Children*. De roman bespeelde nadrukkelijk twee publieken, conventies en tradities. Zijn zelfbewuste kracht en exuberantie verbaasden zowel het westen (*the British novel*) als India (*the Indo-English novel*). De postkoloniale theorie ambieert voor beide publieken te kunnen spreken (wat vanzelfsprekend niet ongecontesteerd is aangezien postkoloniale theoretici dat doen vanuit de academische centra in het westen).

kolonialisme, maar hij maakt ze vrij, eigent ze zich toe, plooit ze naar het nieuwe bewustzijn en de andere locatie en tijd van de postkoloniale ervaring, hij stuurt “a process of mass imaginative appropriation”. (Boehmer, 1995: 201) Die toe-eigening begint bij de taal en de compositie van een zelfverzekerde Indisch Engelse variant waarin de ritmes en realiteiten van het subcontinent voelbaar zijn, maar betreft vanzelfsprekend ook de rationaliteit van de roman zelf.

Het verwondert dan ook niet dat de postkoloniale Rushdiekritiek gepreoccupeerd is door vorm. *Midnight's Children* is enthousiast onthaald als zo'n vormgevende toe-eigening en herverbeelding. De roman, die met Saleem en India twee hoofdpersonages heeft, gold als een voorbeeld van een postkoloniale *national epic* die – onvolledig en soms foutief – nieuwe allegorieën, symbolen en metaforen aanreikt om de onafhankelijke natie te verbeelden. Of in een kritische lezing als een zelfbewuste *Third World novel* die normdoorbrekend, parodistisch en zelfs metafictioneel het *false consciousness* van het nationalisme blootlegt. Vooral de marxistische literatuurkritiek stuurde die lezing, in het spoor van de invloedrijke monografie van Timothy Brennan, *Rushdie and the Third World: Myths of the Nation* (1989), en met de theoretische onderbouw van onder meer Fredric Jamesons controversiële essay “Third World Literature in the Era of Multi-national Capitalism” (1986).⁵ Die context van nationalisme (en welk soort persoonsgebonden nationalisme Saleem dan wel probeert te rijmen met zijn hang naar hybriditeit en naar het kosmopolitische) blijft ook doorwerken in de recente monografie van Neil ten Kortenaar (Self, Nation, Text, 2004), een van de meest onderlegde lezers van Rushdie.

Geschiedschrijving is cruciaal voor dergelijke projecten van *national reclamation*. Saleem is op handige wijze “handcuffed to history, my destinies indissolubly chained to those of my country”. (MC, 11) Hij filtert collectieve geschiedenis door zijn persoonlijke geheugen, zijn geheugen is fragmentarisch en heeft met eigen associaties een aparte logica, laat steken vallen, haalt een andere realiteit boven dan de klassieke historiografie. Saleem reflecteert bovendien over zijn onbetrouwbaarheid, zijn feilbare zoektocht naar waarheid en zijn problematische relatie met de tijd. Dat maakte *Midnight's Children* een prominent voorbeeld van

⁵ *Midnight's Children* werd niet de “national allegory” die Fredric Jameson in elke “Third World”-tekst en vooral in de roman verwachtte, het soort allegorie die voortvloeit uit de vitale banden die volgens Jameson in de Derde Wereld nog bestaan tussen individu en gemeenschap waardoor “the story of the private individual destiny [...] always an allegory of the embattled situation of the public third world culture and society” is, terwijl de westerse (Amerikaanse) roman geboren is uit de radicale breuk tussen het private en het publieke zodat de westerse roman geïndividualiseerd, gefragmenteerd en vervreemd is. (zie Ahmad, 1992: 95–122 en Jurga 1999: 175) Maar het zelfbewuste *Midnight's Children* werd veeleer “a postmodern parody of a national allegory than a national allegory proper”, geeft ook de marxist Keith Booker toe. (Booker, 1999: 177) “In *Midnight's Children* Rushdie ‘turns’ the allegorical trope, so obviously connecting Saleem to his nation’s history that allegory is parodied.” (Reder, 1999: 235)

Linda Hutcheons postmoderne historiografische metafiction – zelfreflexief, illusie-doorbrekend en defamiliariserend. (Hutcheon, 1988)

Maar die kritische historiografische metafiction kreeg bij Saleem een extra postkoloniale dimensie. De Indische geschiedenis was de koloniale geschiedenis van India, de geschiedenis vanuit imperialistisch standpunt. Historiografie als discipline is bovendien een geïmporteerde imperialistische wetenschap. Lineaire en feitelijke geschiedschrijving was vreemd aan het hindoebewustzijn over tijd. *Midnight's Children* problematiseert niet alleen de koloniale versie van de Indische geschiedenis, de roman stelt principieel de waarheidspretenties van de westerse geschiedschrijving als rationele discipline in vraag, vinden vooral de poststructuralistisch geïnspireerde critici: “Unmaking a discourse that claims absolute forms of knowledge, the discourse of western historiography, is a central project of Rushdie’s *Midnight's Children*.” (Lipscomb, 1991: 164)

Toont *Midnight's Children* immers niet dat geschiedenis slechts een nonmimetisch spel is, dat de lineariteit, alwetendheid, zelfverzekerdheid en autoriteit geen hogere claim op waarheid hebben dan geheugen, vertelling, verbeelding, het fantastische? De Indische context dwingt de roman tot die verruiming. *Midnight's Children* bruuskeert de conventies van het realisme – de basis voor de historische roman – met magisch realisme en *fantasy*. “[T]he crisis of historiography takes on an added specifically Indian dimension.” (Dhar, 1999: 163) Authentieke representatie van de Indische werkelijkheid vergt nieuwe strategieën en ongebondenheid aan het rationeel realisme. (Dhar, 1999: 159 en 168) Alleen het buitenmaatse kan “de Indische realiteit” waarachtig weer-spiegelen. Ook hierdoor wordt de roman politiek: “so-called magical discourses and knowledge may be read as a matter of strategy and of survival, of again exceeding and escaping the impositions of a Western desire or will-to-mastery.” (Lopez, 2001: 172)⁶

De toe-eigening van het Engels en van de roman, episch en allegorisch nationalisme, kritische historiografie, fantastisch realisme; dat zijn de contouren voor het leeuwendeel van de kritische receptie van *Midnight's Children* in de jaren tachtig en negentig. Die receptie plaatste de roman in de traditie van postkoloniale Anglo-Indische ontvoogdingsliteratuur. Maar Rushdie breekt uit die traditie los. Saleem is niet gedreven door het verlangen naar een welomschreven positieve, postkoloniale culturele identiteit voor zichzelf en voor India. Hij voelt zich niet geworteld in een traditie. Hij is een wees, de inwoner van een onzuivere stad, heeft een etnisch, religieus en taalkundig hybride stamboom. Wanneer hij schrijft, is hij een dertigjarige held in crisis die zich teruggetrokken heeft uit de maatschappij waarin zijn *bildung* faalde. Vanuit het isolement van het kantoortje in de picklesfabriek richt hij een monument op voor het India van zijn kindertijd, een land waar hij niet meer thuis is. Hij is een buitenstaander, een *émigré*.

Saleems positie tegenover India, het moederland, is een voorafspiegeling van die van Saladin Chamcha uit *The Satanic Verses* (1988)) en van Moraes Zagoiby, alias Moor uit *The Moor's Last Sigh* (1995). Rushdie's *helden* zijn migranten zoals hijzelf er een is. Geografische en andere determineringen (Brits? Indisch? Derde Wereld? Commonwealth? Postkoloniaal?) maken Rushdie kregel, en zijn sinds zijn verhuizing naar New York en de publicatie van de roman *Fury* (2001), een Amerikaanse stadsroman, helemaal problematisch. Rushdie behoort naar eigen zeggen tot "the world's community of displaced writers": "I'm thinking, for instance, of Grass's Danzig-become-Gdansk, of Joyce's abandoned Dublin, of Isaac Bashevis Singer and Maxine Hong Kingston and Milan Kundera and many others. It's a long list." (IH, 15) Migratie is voor Rushdie geen gebrek maar een forse winst. Het losscheuren, scheiden en ontwortelen houdt de belofte in van vrijheid. De vrijheid om mengvormen en hybriditeit te zoeken, om metamorfoses te bewerkstelligen.

De migrant heeft de plaats ingenomen van de postkoloniaal. "Rushdie's works have come to be seen as the foundational texts for a new kind of postcolonial novel, one in which a migrant, diasporic, cosmopolitan consciousness dominates, and also as the foundational texts for a new kind of postcolonialism being established in the metropolitan academy." (Rege, 1999: 253) Vooral met het essay "Imaginary Homelands" (1982), met de overpeinzingen van de verteller in *Shame* ("I am comparing gravity with belonging. [...] The anti-myths of gravity and belonging bear the same name: flight. *Migration, n., moving, for instance in*

6 Maakt dat Rushdie een postkoloniaal of een postmodern auteur, of is hij beide? Eigenlijk luidt de vraag: is Rushdie een cultureel bevrijdend Anglo-Indisch auteur, of een Brits auteur met een exotisch Indisch verhaal? Het is een verhit debat in de Rushdiestudie. Politiek engagement staat tegenover een relativerende discursieve betekenis-crisis. Vooral uit marxistische hoek klonk het verwijt dat Rushdie (die zich in interviews niet afkerig toonde van het marxisme voor India en die Saleem zich tot het marxisme laat bekeren) in *Midnight's Children* te weinig een postkoloniale ethiek van verzet steunt (nationalistisch, anti-imperialistisch en antikapitalistisch verzet). (Ali (1982), Brennan (1989) en Booker (1999)) Rushdie zou al te zeer een zichzelf ontwapenende poststructuralist en postmodernist zijn, in de termen van Boon een afbreker die niets opbouwt. Zijn "ironic postmodern playfulness" is gesofistikeerd en complex maar zijn parodistische historiografie biedt niet meer dan holle transgressie. (Booker, 1999: 292 en 284) *Midnight's Children* zou daarom een mislukt want slechts een halfslachtig nationaal epos zijn dat al te achteloos de Indische onafhankelijkheidsstrijd negeert, – wat Rushdie dan weer goedmaakt in *The Moor's Last Sigh* – dat de betekenis-crisis die het westen ondergaat, importeert in het 'niet-westen' en zo de dynamiek van de nationalistische strijd trivialeert. (zie het invloedrijke essay van Kurkum Sangari, 1987) Integendeel, vinden dan weer postmodernistische lezers, Rushdie probeert in het reine te komen met de gedecentraliseerde conditie van het postkoloniale subject en de vraag hoe zo'n subject nog betekenisvol kan handelen. (Hume, 1995) Maar wellicht kan postkolonialisme samengaan met een minder narcistisch soort postmodernisme. (Parnell, 1996) Rushdie's postmodernisme en intertekstualiteit kan gepolitiseerd worden als een poging om een alternatief postkoloniaal discours op te bouwen – maar dan moet het westerse publiek de roman wel juist leren lezen, vindt Parnell, niet als "a glib postmodern project of arbitrary citation of the world's texts, or an unconscious rhetoric of anxiety", of als exotisch en oriëntalistisch fantastisch realisme, maar als een tekst die groeit uit "an empowering conception of Indian culture". (Parnell, 1996: 246) De discussie maakt vooral duidelijk hoezeer de postkoloniale kritiek literatuur beschouwt als een strategie voor politieke actie. (zie ook During, 1987)

flight, from one place to another" (S, 86 [cursivering Rushdie])) en met *The Satanic Verses* heeft Rushdie het bewustzijn over die nieuwe conditie vormgegeven. "Migration offers one of the richest metaphors of our age. [...] Migrants – borne-across people, are metaphorical beings in their very essence; and migration, as a metaphor, is everywhere around us." (IH, 278) De migrant kiest voor de lichtheid, grijpt zijn afstand en onzuiverheid aan om de zwaarte van dogma en ideologie te ontmantelen. De migrant is een vertaler en bevrijder. "In the Western academy and liberal literary establishments, polycultural 'translated writing', in Rushdie's phrase, is now widely accepted as one of *the* oppositional, anti-authoritarian literatures or textual strategies of our time." (Boehmer, 1995: 236 [cursivering Boehmer]) De *Satanic Verses*-affaire heeft op dramatische wijze aangetoond dat die bevrijding via de literatuur geen theoretisch of louter retorisch gevecht is.

In ruwe trekken zijn dit de tendensen die de genese en receptie van *Midnight's Children* tekenen. Ik vond het zinvol om die explicieter aan te geven dan bij de twee andere romans, ze tonen dat *Midnight's Children* niet zomaar in een andere (nationale of taalkundige) literaire en culturele (Indisch) traditie staat dan *Die Blechtrommel* enerzijds en *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* anderzijds. De roman opereert op een andere schaal, combattief intercultureel, voluit internationaal in zijn problematiek en geïntendeerd publiek, eclectisch in zijn wereldwijde literaire en cultuurhistorische referentiekader (van vedisch tot postmodern, van Marquez tot Grass, van sprookjes tot reclameslogans). In de twee vorige casestudies bleken parodie en groteske in aanzienlijke mate in dienst te staan van het verzet tegen een heersend literair, intellectueel en politiek klimaat, een kleinburgerlijke zelfgenoegzame wereld die Boon en Grass met hun choquerende romans uitkleedden. Die grond van oppositie is bij Rushdie veel minder eenvormig – Rushdie schreef *Midnight's Children* als grootstedelijke migrant (vanuit Londen), als product van een Britse opvoeding (privéschool in Rugby en universiteit van Cambridge), als seculier en welgesteld moslim, over een kindertijd in India, over een adolescentie in Pakistan en over een politiek leven in een land dat niet meer zijn vaderland was. "Normdoorbrekend" is een begrip dat in een dergelijk versplinterde context weinig referentiewaarde heeft.

En toch is ook *Midnight's Children* een echte verzetsroman. Saleem is het kind van de onafhankelijkheid. Als verteller moet hij het Europese romangenre naar Indische hand zetten, plooiën naar de orale en mythische traditie, het Engels 'dekoloniseren' met de taalritmes van India, de woordenvloed van Hindi en Urdu. Als held moet hij afrekenen met de koloniale gewoontes waarmee de Indische middenklasse zichzelf kleineert, de minderwaardigheidspositie ten opzichte van de Europese meisjes in Breach Candy Club, de dominantie van de nieuwe grootmacht, de Amerikaanse Evi Burns.

Maar de beslissende datum in de roman is niet 15 augustus 1947, het afscheid van de Engelsen, de machtsoverdracht aan het onafhankelijke land en geboorte van Saleem. De datum die de roman stuwt is 26 juni 1975, het begin van de Emergency, het opschorten van de grondwet en de burgerlijke vrijheden en de 19 maanden durende machtsoverdracht aan Indira Gandhi.

Het eindpunt is even synchroon als het begin: India en Saleem belanden in een existentiële crisis. De beloftes van een onafhankelijke, vrije, democratische, seculiere natie zijn niet ingelost, zoveel magisch potentieel is onttoverd. Die onttovering is persoonlijk en nationaal – ze is persoonlijk omdat ze nationaal is. Ze is letterlijk en fysiek: de totale versplintering en annihilatie dreigt. “I am not speaking metaphorically. [...] I ask you only to accept (as I have accepted) that I shall eventually crumble into (approximately) six hundred and thirty million particles of anonymous, and necessarily oblivious dust. This is why I have resolved to confide in paper, **before I forget. (We are a nation of forgetters.)**” (MC, 38 [eigen nadruk]) Zo luidt het programma voor de schrijfarbeid die Saleem onderneemt. Het wordt een herinneringsroman, een rappel, “waiting to be unleashed upon the amnesiac nation”. (MC, 443)

Oskar Matzerath wilde de dagelijkse kleinmenselijkheid van het nazisme niet vergeten, de verantwoordelijkheid van het schijnbaar onbenullige. Wat mag Saleem niet vergeten? De “so many stories”, “too many, such an excess”, de “[c]onsumed multitudes [that] are jostling and shoving inside me”, (MC, 11) de schijnbaar banale veelheid van het Indische leven dat hij incorporeert. Dat is niet zomaar een persoonlijk gevecht tegen de vluchtigheid en feilbaarheid van het geheugen. In de crisis van de Emergency, onder druk van Hindoe-extremisme en tussen de uitbarstingen van communautair geweld tussen hindoes, sikhs en moslims door is het gevecht voor diversiteit een politieke en ethische strijd. Indira Gandhi neemt de gedaante aan van een angstaanjagende Widow, Rushdie’s versie van de Schwarze Köchin uit *Die Blechtrommel*. De Widow castreert de middernachtskinderen die Saleem heeft opgevoerd als de staalkaart van het zo heterogene India. Zij saneert het India dat Saleem aan het hoofd van de mislukte Midnight’s Children Conference probeerde te emanciperen. Zij is het autoritaire exces van het nationalisme dat het veelzijdige India had moeten waarborgen.

De Schwarze Köchin bleef een omnipresente dreiging, maar de Widow groeit uit tot de politieke antagonist van Saleem. Beiden ambiëren om de natie te incarneren, om – met tegenovergestelde doeleinden – de controle te verwerven. “[D]id Saleem’s dream of saving the nation leak, through the osmotic tissues of history, into the thoughts of the Prime Minister herself? Was my lifelong belief in the equation between the State and myself transmuted, in ‘the Madam’s’ mind,

into that in-those-days-famous phrase: *India is Indira and Indira is India?* Were we competitors for centrality – was she gripped by a lust for meaning as profound as my own – and was that, was that why . . .?” (MC, 406)

Wat politiek met de MCC mislukte, probeert Saleem alsnog te realiseren in de vorm van de roman die hij voor Padma schrijft, een roman die parodistisch en grotesk elk streven naar uniformiteit en gaafheid ondermijnt om de “multitudes of India” te kunnen herbergen, die elke nationalistische mythologisering met zijn fragmentarische en persoonlijke herinneringen en met eigengereide motieven demythologiseert. Vooral dit is de *nationale toe-eigening* die Saleem in *Midnight's Children* pleegt.

3•Leve het carnavaleske

Over de plaats van het komische, de lach en het bakhtiniaanse jargon van het carnavaleske in de Rushdiekritiek.

Midnight's Children werd geen bittere dissectie van mislukken, van de causaliteit van individueel of collectief falen, van een onmogelijke strijd. Het einde nadert, Saleem kijkt dood en desintegratie in de ogen. Dat maakt zijn vertelling in de voetsporen van Sheherazade (MC 11 en 25) dwingend en noodzakelijk. Maar Saleem schrijft zijn memoires niet fatalistisch in een teleologie van verdoemenis en einde. Lichtvoetig en vitaal vertelt hij integendeel over een leven vol belofte. Die belofte hield een innige band in met de geschiedenis van een heel continent. Hij bestempelt zijn hoop niet als illusies, betreurt niet de valsheid van zijn missie, onderneemt geen apologie voor zijn onmacht. Zijn memoires vormen een exuberante cascade van verhalen, portretten, feiten, beschrijvingen, voorvallen, ontmoetingen, levensverhalen, avonturen, wonderen uit het beloftevolle leven van de jonge held. Ze geven alles te kennen over het beloftevolle leven van een jonge natie. Saleem schrijft vanuit het falen, hij is er dus niet blind voor,⁷ maar zijn schriftuur is niet gekleurd door het falen. Ze blaakt van uitbundige zelfverzekerdheid, van speelse overdaad en komische barok, van hyperbole onernst. Had de verteller Saleem ons op de eerste bladzijde niet op het hart gedrukt dat hij opgejaagd is door de vrees voor het ultieme falen, het falen om betekenis te geven aan zijn leven (“I admit it: above all things, I fear absurdity” (MC, 11)), dan hadden we als lezer kunnen besluiten dat de vertelde Saleem

⁷ Saleem is zich veel lucider bewust over zijn falen dan Ondine, die grotendeels blind blijft, of dan Oskar, die nochtans ook vanuit het falen en aankijkend tegen het falen schrijft.

iemand helemaal anders is dan (of een schizofrene afsplitsing van) de verteller en schrijver Saleem – zijn komische alter ego.

Kon de lezer bij *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* en in sommige passages van *Die Blechtrommel* nog twijfelen of hij lachend kon (of mocht) lezen, dan lacht *Midnight's Children* alle schroom weg. *Midnight's Children* is zonder twijfel de meest exuberant komische van de drie romans. Hier is geen sprake meer van een in de vorm verstilde lach. Zo opdringerig en opzichtig is de komedie dat ze zich niet laat minimaliseren. Daar is eerst en vooral de branie en bravoure van Saleems stem voor verantwoordelijk, het verbale exces en de ongepaste grootspraak waarmee hij zijn verhaal vertelt. Twee romandelen lang is Saleem een kind. Hij vertelt het onbenullige en infantiele als het historische en heroïsche, en omgekeerd. De impact daarvan is des te groter omdat hij metaforische betekenissen letterlijk neemt – het begint bij de band tussen India en Saleem. Het 'verletterlijken' leidt tot overdrijvingen, buitensporigheden, fantastische, wonderlijke en logica tartende episodes, en allerlei groteske mengvormen. Daarbovenop komt verdraaide causaliteit. De zoektocht naar oorsprong, oorzaak en beginpunten is gehyperboliseerd. Saleem specialiseert zich in voorafwijzingen en terugverwijzingen, bouwt omstandig aan coherentie, spiegelt historische en epische teleologie voor. Maar zijn criteria zijn van eigen makelij, fantastisch en onnavolgbaar voor de aristotelische logica. De plot is daardoor bevrijd van de vereisten van realisme en waarachtigheid. Hij kan zonder verpinken de wildste sprongen maken naar de meest fantastische voorvallen en omstandigheden, niets is onmogelijk.

De kritische consensus over die komische kracht is vrijwel algemeen. Toch beschouwt de Rushdiekritiek het komische in *Midnight's Children* als bijkomstig voor de betekenis van de roman. Geen enkele van de belangrijke studies heeft systematisch de band onderzocht tussen het komische en de vorm of thema's van de roman,⁸ zelfs niet met de (poststructuralistisch en intertekstueel gelezen) parodie en de oppositie die de roman voert – weinig verwonderlijk gezien het grote wantrouwen dat zowel poststructuralisten als geëngageerde (post)modernisten tegenover de lach koesteren omdat die politiek inert, reactionair en triviaal zou zijn en zou indruisen tegen elke authenticiteit. Bovendien blijkt ook bij de Rushdiekritiek weer hoe moeilijk het is om over het komische te schrijven – om verder te raken dan de vaststelling dat een stijl, passage of personage grappig is – zonder een breed verspreid relevant kritisch jargon.

⁸ Een bijna-uitzondering vormt Neil Ten Kortenaar, "Salman Rushdie's Magic Realism and the Return of Inescapable Romance". (2002) Ten Kortenaar ontwikkelt de these dat *Midnight's Children* aan het realisme ontsnapt via de structuren van de (koloniale) romance. De romance is niet echt een komische vorm, maar deelt wel basispatronen met de archetypische structuren van de komedie.

Eén jargon in verband met de lach beheerst de Rushdiekritiek wel: het carnavaleske van Bakhtin. Vooral na de publicatie van *The Satanic Verses* (1988), dat veel nadrukkelijker de beeldspraak van hybriditeit en vermenging, van groteske transformatie en vitaliteit en van de menippeaanse satire bespeelt, is ook *Midnight's Children* door de bril van het carnavaleske gelezen. (bij voorbeeld Aravamudan (1989), Ball (1998), Booker (1990), Connor (1997), Engblom (1994), Juraga (1999)). Met het carnavaleske komt ook het poëtische discours over dialogiciteit, veelstemmigheid en genrevermenging.

Maar het is grotendeels een beperkte en eenzijdige Bakhtin die hier wordt opgevoerd, de Bakhtin die de postkoloniale agenda van bevrijding en ontvoogding ondersteunt. Bakhtins Rabelais is enthousiast geëxporteerd naar het India van Saleem. Het *word* kan weer *world* worden, spreken en schrijven zijn daden van politiek verzet, *poetics* worden *politics*. Via het carnavaleske wordt literatuur subversie en bevrijding. "Rushdie is an apostle of freedom", meent Booker, "proclaiming the creed that none of us can be truly free as long as any of us remain oppressed". (Booker, 1990: 994) Die bevrijding is epistemologisch. Niet een middeleeuws kerkelijk juk moet worden afgegooid, maar het imperialistische en oriëntalistische betekenisjuk. De "official lies and the narrow seriousness dictated by the ruling classes" (RHW, 439) die Rabelais telijf ging, de "false links that are reinforced by scholastic thought, by a false theological and legalistic casuistry and ultimately by language itself – shot through with centuries and millennia of error (...)" (FTCN, 169) zijn vervangen door het juk van het westerse imperialistische denken met zijn 'ideologie' van realisme. De 19de-eeuwse historiografie die Saleem parodieert, is met haar causale, teleologische en unitaire denken de uitwas van dat dominante imperialistische rationalisme. De uitgebreide kritische literatuur over de afwijkende historiografie van *Midnight's Children* kan daardoor ook putten uit het bakhtiniaanse referentiekader – hoe Saleem de "dominant, hegemonic conception of history" en de "official history" (Reder, 1999: 229) vervangt door een gepersonaliseerde geschiedenis die draait rond een "humanistically centered, multiply defined individual identity". (Reder, 1999: 226) Dat maakt Rushdie ideologisch subversief wanneer hij de regels van 19de-eeuwse historiografie en van het realisme breekt.

Dat celebrerende bakhtinianisme heeft raakvlakken met de grotesk lachende subversie die ik zelf theoretisch uittekende. Maar het staat helemaal ten dienste van de postkoloniale politisering van literatuur. Een dergelijke gepolitiseerde opvatting meet literatuur af aan de mate waarin de roman aanstuurt op bevrijding, ontmanteling en ontpopping zodat onder de vervormingen van de macht authenticiteit te voorschijn komt. Zulke lezingen speuren naar hoop, verzet, reactie en verandering. Ze hebben geen oog voor het mislukken, voor tragische onmogelijkheden, voor geslotenheid, voor de ambiguïteit van hun eigen

verlangen. Ze roemen de ambiguïteit als middel, maar schuiven haar opzij voor een nieuw vastomlijnd doel, een nieuwe ‘echtheid’. De gedetailleerde lezing van Bakhtin in hoofdstuk 2 diende onder meer om de “lach van het inzicht” weg te houden uit de tautologische val van het celebrerende bakhtinianisme en om het bakhtiniaanse jargon zelf ambivalent te houden. De komiciteit van *Midnight’s Children* ontkent noch herstelt het falen. Zulke komiciteit kan de tragiciteit van de wereld ontmantelen (door aan te tonen dat het tragische dualisme een gevangenis is en ambivalent kan worden gemaakt) maar pretendeert niet om die wereld van die tragiciteit te kunnen redden. Daarom hanteer ik ook in dit hoofdstuk niet het carnavaleske jargon.

Verderop in dit hoofdstuk onderzoek ik hoe de komische lach in de verschillende niveaus van de tekst van *Midnight’s Children* vorm gekregen heeft. In het schema van de zes onderzoeksniveaus van parodie en groteske komen de laatste vier combinaties aan bod. Voor parodie ligt de nadruk op “chronotopie” (tijd/plaats) en “subject” (personage). Voor groteske ligt de nadruk op “genre” en op “tekst” (stijl). Die aanpak met afwisselende combinaties heeft voor- en nadelen. Voordeel is dat minder voor de hand liggende niveaus aan bod komen, zoals het “parodistische subject” Saleem – het zichtbaarst aan Saleem is zijn groteske postuur. Maar als grotesk subject besprak ik al Ondine. Herhalingen vermijden geeft ook de kans om meer verborgen aspecten van de tekst te ontginnen. Als nadeel staat daar tegenover dat overeenkomsten minder goed uitgewerkt worden. De “vertelsituatie” van Saleem en Padma en de metafictionaliteit van Saleem zal bij voorbeeld niet de aandacht krijgen die haar toekomst – het lijkt interessant om ze grondig te vergelijken met de vertelsituatie van Oskar en Bruno en van Boontje en zijn vrienden. Maar deze studie heeft niet als eerste ambitie om de drie romans rechtstreeks met elkaar te vergelijken, wel om te peilen hoe de romans uit die zo verschillende tradities en contexten (en ook literaire *con-teksten*) de lach vormgeven. De verschillende niveaus zijn daarom ook nu weer geen exclusieven; andere niveaus zullen nu en dan een bijrol spelen.

II

EEN NATIONALE HELD

Parodistische chronotopie en parodistisch subject

1 • De geschiedenis wijst met een vinger

‘The Pointing Finger’ lees ik als een parodistisch gebaar over de heldenrol die Saleem hoopt te spelen in de postkoloniale tijd en ruimte. Subject blijkt in deze herinneringsroman nauw vervlochten te zijn met ruimte-tijd.

In de slaapkamer van baby Saleem hangt een teakhouten lijst aan de muur met een reproductie van een schilderij. Een oude visser wijst met uitgestrekte arm zeewaarts, aan zijn voeten zitten twee jongens, Saleem vertelt dat een van hen Sir Walter Raleigh is, de andere blijft anoniem. De jongens kijken vol ontzag naar de uitgestrekte arm van de visser en ze luisteren naar zijn “fishy tales”. (MC, 17) Geschiedenis is in de maak, een held wordt op zijn lot gewezen.

Nadat hij in 120 bladzijden zijn 32 jaar lange familiale voorgeschiedenis heeft verteld, is Saleem bij boek 2 eindelijk toegekomen aan het relaas van zijn eigen leven. Dit is het tweede begin van de roman. In het hoofdstuk “The Fisherman’s Pointing Finger” (MC, 121–135) moet hij zijn plaats in de wereld innemen. Saleem is net als India een paar dagen oud, hij ligt in zijn wieg. De wijzende vinger doet dienst als zijn gids, hij leidt hem naar een ander historisch moment dat het zijne voorafging, en tegelijkertijd ook naar historische momenten die voor hem nog in het verschiet liggen. Het is het opvallendste chronotopische gebaar van de roman – een gebaar waarin ruimte en tijd samenkomen. Bovendien lees ik het als een bij uitstek veelzijdige parodie die de contouren aangeeft voor de *historische missie* en postkoloniale Indische positie van Saleem Sinai.

The fisherman’s **pointing finger**: unforgettable focal point of the picture which hung on a sky-blue wall in Buckingham Villa, directly above the sky-blue crib in which, as Baby Saleem, midnight’s child, I spent my earliest days. The young Raleigh – and who else? – sat, framed in teak, at the feet of an old, gnarled, net-mending sailor – did he have a walrus moustache? – whose right arm, fully extended **stretched out towards a watery horizon**, while his liquid tales rippled around the fascinated ears of Raleigh – and who else? (MC, 122 [eigen nadruk])



Sir John Everett Millais, "The Boyhood of Raleigh", 1870. Olie op doek. Tate Gallery, Londen.

Aan de horizon van Saleems wieg ligt het koloniale verleden. “The Boyhood of Raleigh” (1870) heet het relatief bekende schilderij waarop Saleem zijn beschrijving baseert. Het is een rustieke en naar hedendaagse normen kitscherig aandoende ode aan het British Empire door de prerafaëliet John Everett Millais dat nu in Tate Gallery hangt. Millais voert er Walter Raleigh (1554–1618) op, de held van het Britse imperialisme, edelman, hoveling, ontdekkingsreiziger, zee-man, schrijver, wetenschapper en staatsman, op een moment waarop hij nog een jongen is en al die geschiedenis nog moet schrijven. Het is een ode aan de bildung van een held. Luisterend naar de exotische verhalen van de visser die westwaarts wijst naar de nieuwe wereld, wordt Raleigh gegrepen door het verlangen om de verhalen na te volgen en zelf geschiedenis te maken.

De “pointing finger” is een voorspelling. Hij voorspelt dat Raleigh, geïnspireerd door vissersverhalen, op het westelijke continent een ‘nieuwe wereld’ opricht (met kolonies in Virginia) en op zoek gaat naar het goud van El Dorado. Hij voorspelt dus dat Raleigh een *founding father* wordt van het Britse kolonialisme, een inspirerend icoon voor de Victorianen wanneer ze hun Empire uitbouwen en de koninkrijken van India onderwerpen.

Maar de vinger voorspelt niet alleen de historische toekomst voor Raleigh. In zijn wieg onder het schilderij luistert Baby Saleem mee naar de “fishy tales”. (MC, 17) Saleem stapt in het tafereel, verlaat denkbeeldig zijn wieg in Bombay en gaat in Devon aan de voet van de visser zitten. “In a picture hanging on a bedroom wall, **I sat beside Walter Raleigh** and followed a fisherman’s pointing finger with my eyes; eyes straining at the horizon, beyond which lay – **what?** – [...]” (MC, 122 [eigen nadruk])

Saleem spiegelt zich aan Raleigh. Raleigh was niet alleen de ontdekkingsreiziger maar ook schrijver en historicus. Je kan de roman die Saleem voor Padma aan het schrijven is, lezen als zijn verslag van de historische missie die de wijzende vinger voor Saleem voorspelt.⁹ Welke missie is dat? Toch geen doorslagje van imperialistische veroveringsmissie van Raleigh?

⁹ Wanneer hij op zijn dertigste schrijft, zit Saleem in een gelijkaardige positie als Raleigh. Saleem heeft zichzelf opgesloten in de picklesfabriek, door de scheuren in zijn lichaam is hij ten dode opgeschreven, hij schrijft om de dood uit te stellen maar leeft zonder perspectief. Raleigh zat op zijn vijftigste opgesloten in de Tower, hij was ter dood veroordeeld wegens vermeend verraad, was officieel dood maar voorlopig vrijgesteld van executie en dus in leven zonder enig perspectief. Raleigh schreef in de Tower zijn *History of The World*. De geschiedenis die Saleem schrijft, moet de *History of His World* worden, de geschiedenis van hemzelf en het onafhankelijke India. Die geschiedenis kan de natie inspireren, zoals Raleighs exotische reis- en ontdekkingsverhaal over “The Discovery of the large, rich, and beautiful Empire of Guiana; with a Relation of the great and golden City of Manoa, which the Spaniards call El Dorado, and the Provinces of Emeria, Aromaia, Amapaia, and other Countries, with their rivers, adjoinin”, (zo luiden de eerste regels van Raleighs reisverslag *The Discovery of Guiana* (1595), <http://www.fordham.edu/halsall/mod/1595raleigh-guiana.html> (februari 2005)) de Elizabethanen en Victorianen inspireerde in hun koloniale expansie. Ook Moraes Zagoibiy alias Moor uit *The Moor’s Last Sigh*, die als verteller en schrijver erg veel wegheeft van Saleem, schrijft in gevangenschap tegen het einde aan. Hij zit letterlijk opgesloten in een toren.

[...] eyes straining at the horizon, beyond which lay – what? – **my future**, perhaps; *my special doom*, of which I was aware from the beginning, as a shimmering grey presence in that sky-blue room, indistinct at first, but impossible to ignore ... because the finger pointed even further than that shimmering horizon, it pointed beyond teak frame, across a brief expanse of sky-blue wall, driving my eyes towards another frame, in which **my inescapable destiny** hung, forever fixed under glass: here was a **jumbo-sized baby-snap** with its **prophetic** captions, and here, beside it, a **letter on high-quality vellum**, embossed with the **seal of state** – the lions of Sarnath stood above the dharma-chakra on the Prime Minister's missive, which arrived, via **Vishwanath the post-boy**, one week after my photograph appeared on the **front page** of the *Times of India*. (MC, 122)

Aan de horizon ligt geen pseudo-Victoriaanse droom van verovering en ontdekking, maar “mijn toekomst”. Saleem spiegelt zich aan Raleigh als gangmaker voor een historisch tijdperk, als romantische held voor de natie. Hij wendt zijn blik moeiteloos van het negentiende-eeuwse naar een contemporaine kader.¹⁰ De pathos zwelt aan: een onontkoombaar lot, profetische regels, vastgelegd onder glas, bezegeld door de hoogste gezagsdragers met leeuwen en het levenswiel, geschreven op velijnpapier. Met in het centrum van dat staatsvertoon niet een staatsieportret maar een uitvergroete snapshot van een baby, een foto op krantenpapier. Saleem is voerpaginanieuws van de belangrijkste nationale krant:

Newspapers celebrated me; politicians ratified my position. Jawaharlal Nehru wrote: ‘Dear Baby Saleem, My belated congratulations on the **happy accident** of your moment of birth! You are the newest bearer of that ancient face of India which is also eternally young. We shall be watching over your life with the closest attention; it will be, in a sense, **the mirror of our own.**’ (MC, 122 [eigen nadruk])

Dat is het lot dat de geschiedenis in petto heeft voor Saleem: Zijn leven wordt de spiegel van het leven van de natie. Dat is een “happy accident”, een gelukkig samenlopen van tijd en plaats, al zal Saleem het steeds meer dragen als een noodlot, “mijn speciale noodlot” – al vanaf de eerste pagina van de roman weten we dat het noodlottig afloopt. De roman die hij schrijft is het relaas van hoe dat

¹⁰ In “Postcolonial Ekphrasis: Salman Rushdie gives the finger back to the empire” (1997) heeft Neil ten Kortenaar een gedetailleerde lezing gedaan van die verschillende kaders aan de muur in Saleems slaapkamer, van het schilderij van Millais en van de implicaties voor de postkoloniale representatie en geschiedenis. De analyse hier neemt de verworvenheden mee van het uitstekende essay van Ten Kortenaar, dat de parodie van de hele scène echter links laat liggen.

historische lot, dat hem door de wijzende vinger van de visser in zijn wieg is aangewezen, vergaan is.

De “pointing finger” comprimeert dus in één gebaar waar de roman over gaat. De parallel met het schilderij over Raleigh heeft twee uiteenlopende effecten op deze kernpassage. Ze voegt een tijdsperspectief toe en betreft er de context van kolonialisme bij waar de historische bildung van Saleem een vervolg op is. Ze wijst dus naar wat Saleem voorafging. Dat geeft zijn levenslot een groot historisch gewicht. Maar tegelijkertijd parodieert de passage die historische zwaarwichtigheid en neemt ze het historisch momentum op de korrel waar Saleem door zijn omgeving wordt in ingeschreven (zijn ouders die de reproductie als stichtend voorbeeld in de kinderkamer ophingen). De tweede contemporaine kader is een parodistische heropvoering van de eerste. Vergeet de jongeling in renaissancetuniek op het schilderij van Millais. Op de beeltenis van zijn lot prijkt een babyfoto. Die komt niet uit een museum of staatskroniek, maar uit een krant. Niet de imperialistische historiografie en kunstgeschiedenis zorgt voor de overlevering, maar “Vishwanath the post-boy”. De profetie wordt geopenbaard in een foto-onderschrift. De aristocratische westerse dominantie uit de eerste kader is radicaal gedemocratiseerd en Indisch gemaakt. De eerste kader was trouwens al wat vervreemd, hij was niet gemaakt van eikenhout (of een andere Engelse houtsoort) maar van het tropische teakhout. De historische reproductie was dus al geherlokaliseerd.

De twee kaders interfereren met elkaar als in een *trompe l'oeil*, ze ontregelen elkaar en verlenen elkaar respectievelijk historische zwaarte en lichtheid. Een derde kader versterkt het parodistische effect: het raam verderop in de muur dat uitgaat niet op de Atlantische maar op de Indische Oceaan. Tijden en plaatsen vloeien in elkaar over:

Perhaps the fisherman's finger was not pointing at the letter in the frame; because if one followed it even further, it led one out through the window, down the two-storey hillock, across Warden Road, beyond Breach Candy Pools, and out to another sea, which was not the sea in the picture; a sea on which the sails of koli dhows glowed scarlet in the setting sun... an accusing finger, then, which obliged us to look at the city's dispossessed. (MC, 123)

Door dat derde raam kijkt Saleem naar de effecten van het eerste raam: naar de stad die door het Engelse koloniale bestuur is gesticht, vormgegeven en benoemd, en naar de massa's die het kolonialisme berooid heeft achtergelaten. (zie ook Ten Kortenaar, 1997: 3) De goddelijke imperialistische vinger is een beschuldigende anti-imperialistische vinger geworden. Deze parodie is geen vrijblijvend spel met

kunst en dode historie, ze gaat over een continent vol leven dat de gevolgen van de geschiedenis draagt, en ze krijgt een stevige satirische ethos.

Dat geeft pregnantie aan de belangrijke literaire parodie die Rushdie in "The Pointing Finger" opwekt. De troep om het belangrijkste thema van de roman via de iconografie van een schilderij te introduceren, leende Rushdie bij *The Jewel in the Crown* van Paul Scott. (zie Brennan, 1989: 82) In *The Jewel in the Crown* wordt een schilderij beschreven waarop een Indische prins staat afgebeeld die Koningin Victoria een met juwelen bezette kroon schenkt. De Midnight's Children Conference (MCC) die Saleem opricht, herschrijft "The Mayapore Chatterjee Club. The MCC. The Other Club. The Wrong One" – dus niet de geprivilegieerde club van de Britse koloniale waar de verengelse Indiër Harry Kumar toe behoort. (Brennan, 1989: 82–83) Rushdie kon *Midnight's Children* pas schrijven als een Indische roman wanneer hij het oriëntalistische perspectief van een archetypische *novel of Empire* zoals *The Jewel in the Crown* van zich afschreef.

Parodie is een dubbel signaal, stelden we eerder vast. Ze houdt navolging in, een imitatio, en kritische afstand, een lachende vervorming en toe-eigening. "The Pointing Finger" problematiseert die historiserende imitatio. Als imperialistisch gebaar kan "the pointing finger" Saleem aanzetten tot koloniale *mimicry*, de imitatie van de Britse cultuur die het Empire als normatief vooropstelde en waarop het zijn macht baseerde. Saleem is zich daar duidelijk van bewust. Hij merkt hoe fout het kan lopen wanneer hij niet alleen metaforisch maar ook letterlijk in het historische tableau stapt. "[A]nd now a memory comes back to me: of a birthday party in which a proud mother and an equally proud ayah dressed a child with a gargantuan nose in just such a collar, just such a tunic. A tailor sat in a sky-blue room, beneath the pointing finger, and copied the attire of the English milords ... 'Look, how *chweet!*' Lila Sabarmati exclaimed to my eternal mortification, 'It's like he's just stepped out of the *picture!*'" (MC, 122 [nadruk Rushdie])¹¹ Het is een incongruente en lachwekkende opvoering, met een gargantueske neus boven de edele kleren, een Indische kleermaker die naast de jongens in het schilderij gaat zitten, en de schaamte van Saleem over het 'false consciousness' van zijn moeder en ayah die trots zijn op de historische en imperialistische vertolking.¹² Die schaamte voelt Saleem ook bij andere koloniale impersonaties, de "hideous mockery of an Oxford drawl" (MC, 96) waarmee zijn vader spreekt tijdens het cocktailuurtje met William Methwold, de relicten die in Buckingham Villa overblijven, en schokkendst van al, zijn eigen afkomst die hij

¹¹ Hij imiteert niet Raleigh, maar de anonieme jongen die in het schilderij naast Raleigh aan de voeten van de visser meeluistert, vermoedelijk een halfbroer van Raleigh die ook ontdekkingsreiziger werd, de figuur in de schaduw, die wel naar de imperialistische geschiedenis luistert maar die zelf door de imperialistische geschiedenis vergeten wordt. (Ten Kortenaar, 1997: 11)

voor de lezer zo lang mogelijk toegedekt hield en wegmoffelde onder het verhaal van de grootouders en ouders die niet zijn voorouders waren: Saleem is zelf een onvervalste koloniale bastaard, de zoon van Methwold,¹³ de laatste vertrekkende Engelsman die zo zorgvuldig plande “to stage my own transfer of assets”. (MC, 96–97)

Saleem maakt deel uit van het achtergelaten koloniale meubilair en de aangeleerde imperialistische rituelen. Het kader met de historische “pointing finger” op het schilderij van Millais, de leidraad voor Saleems leven, is een ander overgebleven stuk uit de erfenis van Methwold. Zijn kamer in Buckingham Villa (“which was Methwold’s own house before it was ours” (MC, 98)) kijkt uit over de stad die door de voorouders van Methwold is gesticht, “[t]ales of the first Methwold, who had dreamed the city into existence”¹⁴ resoneren er nog. (MC, 109)

Maakt die genetische en culturele erfenis Saleem onvermijdelijk tot postkoloniale mimic man (zie V.S. Naipaul, *The Mimic Men*, 1967) – en kan Methwold de Indiërs moeiteloos de koloniale trucjes aanleren zodat ze ook zonder de meester zullen leven “like those Britishers”? (MC, 96) “[Y]ou’ll permit a departing colonial his little game?”, (MC, 95) zegt Methwold bij de verkoop van de villa. *Mimicry* is volgens de bekende analyse van Homi Bhabha in de eerste plaats immers het verlangen van de kolonisator: “Colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite. Which is to say, that the discourse of mimicry is constructed around an *ambivalence*; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference.” (Bhabha, 1994: 86 [cursivering Bhabha]) *Mimicry* is een van effectiefste want ongrijpbaarste strategieën van koloniale macht

¹² Saleem vertelt de passage later nog eens. Zijn verzet tegen het verkleden is in die versie nog uitdrukkelijker: “On my seventh birthday, dutifully, I permitted myself to be dressed up like the boys in the fisherman picture; hot and constricted in the **outlandish garb**, I smiled and smiled. [...] Sandbagging down the floods of tears lurking just beneath my eyes, the tears of heat and **discomfort** [...]” (MC, 155 [eigen nadruk])

¹³ Al deelt Saleem nooit mee hoe hij dat weet, terwijl hij wel vertelt hoe hij te weten komt dat hij niet de zoon is van Ahmed en Amina. Niemand heeft het hem verteld, en het lijkt onwaarschijnlijk dat hij het via telepatie weet. Zijn telepatie laat hem in de hoofden van mensen meekijken, maar zijn echte moeder Vanita, de enige die het geheim kent, sterft in het kraambed. Wee Willie Winkie komt nooit iets te weten, net als Shiva. Methwold vermoedt wel dat hij Vanita zwanger maakte (zie “[...] Methwold in what looks very like embarrassment – even guilt! [...]”. (MC, 101)) maar Saleem heeft geen telepatische contact met hem. De afkomst van Saleem blijft daardoor twijfelachtig en onbestemd. Ook dat heeft hij geërfd: “[...] my father demonstrated that he, too, longed for fictional ancestors... how he came to invent a family pedigree [...]” (MC, 109)

¹⁴ William Methwold, officier van de East India Company, stichtte Bombay in 1633 als Britse uitvalsbasis en toekomstige stad.

en kennis. (Bhabha, 1994: 85) Ze ‘normaliseert’ het koloniale subject, maar niet volledig. Bhabha citeert Charles Grant (auteur van het in de late achttiende en vroege negentiende eeuw invloedrijke *Observations on the State of Society among the Asiatic Subjects of Great Briton* (1792)) die een programma ontwierp voor missiewerk en politieke hervormingen op christelijke leest “[which] would provide the colonial with ‘a sense of personal identity as we know it’”. (Bhabha, 1994: 87) Dat is precies wat Methwold probeert met de nieuwe bewoners van Methwold’s Estate, “after a fashion, I’m transferring power, too”. (MC, 96) Terugblikkend ziet Saleem wat de invloed daarvan was: “[...] they have all failed to notice what is happening: the Estate, Methwold’s Estate, is changing them. [...] [A]nd Methwold, supervising their transformation, is mumbling under his breath. Listen carefully: what’s he saying? Yes, that’s it. ‘Sabkuch ticktock hai’, mumbles William Methwold. All is well”. (MC, 98) Methwold maakt hen tot koloniale die toch Indiërs blijven. Dat is geen machtsoverdracht, maar machtsbehoud op de langst denkbare termijn, dankzij “the subtle magic of Methwold’s Estate”. (MC, 99) Zulke imitatie via hervorming en heropvoeding maakt hen controleerbaar, stelde Grant ook al vast: “‘*The imitation* [my emphasis] of English manners which would induce them [the colonial subjects] to remain under our protection.’” (1994: 87)

Mimic men zijn ‘almost the same, but not quite’, ze imiteren hun voorbeeld met een ‘critical difference’, een ambivalentie die hen toch anders maakt. Eigenlijk zijn ze een soort afgeleide parodie. Dat valt ook Bhabha op. Kolonialisme herschrijft zichzelf voortdurend in zijn subjecten, maar die herschrijving is ironisch. Ze beweert te civiliseren maar ze onderwerpt. “[Colonialism] produces a text rich in the traditions of *trompe-l’oeil*, irony, mimicry and repetition.” (Bhabha, 1994: 85) Bhabha ziet dat als een “comic turn”: “if colonialism takes power in the name of history, it repeatedly exercises its authority through the figures of farce.” (Bhabha, 1994: 85) Die farce werkt in twee richtingen, zowel in die van de ‘master narratives’ als in die van het gekoloniseerde subject. *Mimicry* is een “diminishing perspective” voor beide. “What emerges between mimesis and mimicry is a *writing*, a mode of representation, that marginalizes the monumentality of history, quite simply mocks its power to be a model, that power which supposedly makes it imitable. *Mimicry repeats* rather than *re-presents* [...]” (Bhabha, 1994: 87–88) En koloniale personages die verlangen om via *mimicry* authentiek te worden, via een proces van schrijven en herhalen waarbij ze de koloniale tekst “erratically, eccentrically” herschrijven, zijn volgens Bhabha de “**parodists of history**”. (1994: 88 [eigen nadruk]) Het worden acteurs, letterlijk rolvertolkers, ensceneerders, imitatoren, vertalers, tegelijkertijd genormaliseerd in het heersende discours en toch onaangepast. “The line of descent of mimic man can be traced through the works of Kipling, Forster, Orwell, Naipaul [...]” (Bhabha, 1994: 87)

Als Saleem zich door de “pointing finger” tot *mimicry* laat verleiden, wordt hij ook op deze manier een parodist en een komisch personage – al heeft dat in deze betekenis niets lachends of zelfs lachwekkends. In de deconstructietraditie waarin Bhabha schrijft, staan het komische, farce, ironie en parodie voor verlagen en verkleinen, voor onecht maken en voor inauthenticiteit. Ze vinden onintentioneel plaats, als maken ze deel uit van een onpersoonlijk betekenisproces, en ze leveren niets op, noch voor de betrokkenen, noch voor de toeschouwers. Au fond heeft Bhabha’s komiciteit toeschouwers noch zelfbewustzijn.

Maar Saleem blijkt een parodist van een heel ander slag. Zelfs in zijn wieg laat hij zich niet gewillig “beschrijven” door de “pointing finger”. Hij is niet geïntimideerd en aspireert niet de waarden die de vinger hem vanuit een ander tijdperk toewijst. Hij eigent zich integendeel de vinger toe voor zijn verhaal. Nadat hij de wijzende vinger van de visser naar de andere kader en naar het raam in zijn kamer heeft gevolgd, zijn alle connotaties met Raleigh verdwenen en bedenkt Saleem:

Or maybe – and this idea makes me feel a little shivery despite the heat – it was a finger of warning, **its purpose to draw attention to itself**; yes, it could have been, why not, a **prophecy of another finger**, a finger not dissimilar from itself, whose entry into my story would release the dreadful logic of Alpha and Omega ... my God, what a notion! How much of **my future** hung above my crib, just waiting for me **to understand it**? How many warnings was I given – how many did I ignore?” (MC, 123 [cursief Rushdie, eigen nadruk])

De geschilderde “pointing finger” wordt een vinger van vlees en bloed in zijn levensverhaal – van de historische wereld van Raleigh over naar het tastbare leven van Saleem. Een vinger wijst naar een vinger, hij ondergaat het lot van alle motieven, metaforen en allegorieën in de roman: hij wordt letterlijk en lichamelijk gemaakt. De streng wijzende imperialistische vinger, het gebaar van goddelijke predestinatie dat een nationale missie in petto had voor een historisch genie, wordt de vinger van een kind. Die vinger raakt geklemd tussen een dichtslaande deur, een kootje wordt afgehakt. Het is een radicaal voorbeeld van groteske *debunking*, het tot kleine proporties terugbrengen van een krachtig symbool.

Maar afgesneden vingers zijn niet zomaar een grotesk lichamelijk detail. Ze zorgen ook in de twee andere romans van deze studie voor opheldering: Ondine toonde haar rancuneuze maar onmachtige wilskracht door de vinger van Valeer af te snijden, en Oskar vond zijn ironische schuld en afzondering door de vinger van Dorothea te bewaren. De afgesneden vinger kondigt voor Saleem (de “prophecy”

van de “finger of warning”) de onherstelbare breuk met de wereld aan, de breuk die zijn noodlot is – eerst met zijn ouders, daarna met de natie, en ten slotte met zijn nakomelingschap. Uit de bloedproeven in het ziekenhuis blijkt dat hij niet de zoon is van zijn ouders. Bij het begin van zijn pubertijd wordt Saleem als een picaro de wereld in gestuurd. Hij is echter een (symbolisch) gecasteerde picaro, iets waar hij zich pijnlijk bewust van wordt wanneer hij zijn tante Pia tracht te ‘troosten’ en zijn stompe tegen haar borst stoot. (MC, 243) De symbolische castratie kondigt de echte castratie aan die hem te wachten staat in de handen van Indira Gandhi en die de ondergang wordt van zijn levensmissie – de levensmissie waar de “pointing finger” hem oorspronkelijk in zijn wieg op wees.

Van een beloftevolle historische wegwijzer is de vinger een tragische persoonlijke wegwijzer geworden. Zoals de teen van Ahmed, de haarscheiding van Methwold, en de neus van Saleem is de vinger een lichamelijk omen, een fysiek voorteken in het relaas dat Saleem spint. Het schijnbaar bijkomstige detail dat op zich betekenisloos is (zoals ook een laken met een rond gat in, een wasmand, een kwispedor of het spel van *Snakes and Ladders*) wordt speels en niet-rationeel beladen met betekenissen en wordt het cruciale. Zo stuurt het banale de gebeurtenissen aan, structureert het de plot, wijst het naar andere plaatsen en naar komende en verleden tijden. Daartegenover staat dat het historische banaal wordt, zodat het banale het historische kan sturen. Die inversies zijn cruciaal voor de komische lichtheid van Saleems vertelling.

De verlichamelijking is de manier waarop de belevende vertelde Saleem zich de vinger toe-eigent. Maar ook de verteller en schrijver Saleem maakt zich de vinger eigen: de vinger die naar een ander vinger vooruitwijst, wordt een metafictionele vinger; hij wordt (zoals het laken met het gat in) een teken van het vertellen zelf. De vinger wijst naar wat net voorbij de horizon ligt, naar de mythische oorsprong, of naar het vervolg van het verhaal, de verwachting van ontdekking, onthulling en mysterie (“... destiny, historical role, numen, [...] the ever-present admonitions of the fisherman’s pointing finger” (MC, 223–224)), de vertellerskunstgreep waarmee Saleem zo handig de verwachtingen van de toehoorders aanscherpt. Of hij wordt de vinger die naar de wereld wijst en tot realisme aanspoort. (MC, 74)

Voor de schrijvende Saleem die zelf vertelt voor zijn toehoorder Padma is niet Raleigh het inspirerende voorbeeld uit het tableau, de oude visser wordt het rolmodel. “Now, writing this in my Anglepoised pool of light, I measure truth against those early things: Is this how Mary would have told it? I ask. Is this what the fisherman would have said?” (MC, 79)

De vertellende en wijzende visser is niet alleen een Victoriaanse/Elizabethaanse visser, hij heeft ook een Indische voorouder: de veerman Tai in Kasjmier. “Tai, forecasting the fisherman on my wall, pointed at the mountains”, vertelt

Saleem in de aanloop naar zijn eigen levensverhaal, uit de mond van Tai vloeit “magical talk, words pouring from him like fools’ money, past his two gold teeth, [...]”. (MC, 17) Het wijzende gebaar is geen imperialistisch gebaar meer, het is het gebaar van een mythische verteller. “Aadam, the nakkoo, the nosey one, followed his pointing finger. ‘I have watched the mountains being born; I have seen Emperors die. Listen. Listen, nakkoo ...’” (MC, 17)

Saleem projecteert zijn fascinatie voor het schilderij op zijn grootvader: “... and the Boy Aadam, my grand-father-to-be fell in love with the boatman Tai precisely because of the endless verbiage which made others think him cracked.” (MC, 17) Als Saleem in het schilderij gaat zitten, neemt hij niet alleen naast de jonge Raleigh plaats, maar ook naast zijn jonge grootvader die naar Tai zit te luisteren.¹⁵ De wijzende visser met de toehorende jongens is dus niet alleen een imperialistisch tafereel, het is ook een Indisch tafereel. Het tableau is niet alleen in een teakhouten kader gestoken, de scène zelf is van Devon naar Kasjmier getransponeerd, van de vroege moderniteit van Engeland naar de vroege moderniteit van India. Zoals de visser in Devon het begin inluidt voor de koloniale geschiedenis, luidt de mythisch oude veerman Tai in Kasjmier het begin in van Saleems geschiedenis – en India’s onafhankelijke geschiedenis: “Tai, bringing an urgent summons to Doctor Aziz, is about to set history in motion.” (MC, 14)

Zo ontmantelt Saleem het tableau van Millais dat nieuwsgierigheid naar exotische continenten opwekte en dat hem en zijn familie aanspoorde tot mimicry. Hij gebruikt de belofte van wonderlijke histories om zelf zijn lezers en toehoorders te verleiden. En hij vervangt parodistisch de *signifié* van het gebaar: in Saleems versie wijst de visser naar “a sea on which the sails of koli dhows glowed scarlet in the setting sun...”. (MC, 123) Dat is geen fantastische en onbekende zee die nog door de Raleighs en de Methwolds moet ontdekt en benoemd worden: “The fishermen were here first. Before Mountbatten’s ticktock, before monsters and public announcements; [...] before the first East India Company built its Fort, before the first William Methwold; at the dawn of time, when Bombay was a dumbbell-shaped island [...] in this primeval world before clocktowers, the fishermen – who were called Kolis – sailed in Arab dhows,

¹⁵ In de passage die ik eerder in de voetnoten citeerde waarin Saleem een tweede keer het relaas doet van de historische verkleedpartij op zijn zevende verjaardag, komt die voorvaderlijke connotatie ook naar voren: om te ontsnappen aan het ongemak van de verkleedpartij brengt de in zeventiende-eeuwse *milord* verklede Saleem een stuk taart naar zijn grootmoeder Reverend Mother: “I had been given a doctor’s stethoscope; it was around my neck. She gave me permission to examine her; I prescribed more exercise. [...] Stethoscoped English milord guided witchmoled grandmother across the room; hobbling, creakingly, she obeyed.” (MC, 155) Grootvader Aadam was arts.

spreading red sails against the setting sun.” (MC, 92) De (Indische) visser wijst dus naar zijn eigen vertrouwde Indische historie.

Saleem actualiseert ook de romantische lust naar exotiek die uit het kitscherige 19de-eeuwse tableau spreekt. In het ziekenhuis, waar zijn afgehakte vinger is dichtgenaaid, hoort hij op de All-India Radio een zoet liedje: “Tony Brent is singing: ‘Red Sails In The Sunset’.” (MC, 230) Een oceaanolandschap dat imperialisme beloofde, is voor de door Bollywood en Amerika gefascineerde Saleem gesentimentaliseerd en geromantiseerd. Zijn eigen levensverhaal draagt ondanks alle dramatiek trouwens de sporen van een Bollywoodachtige romance. Na zijn castratie wordt Saleem door de Widow vrijgelaten. Hij vindt zijn ayah Mary Pereira terug, zij die hem een plaats gaf in de geschiedenis, die hem als een voedstermoeder beschermde en geborgenheid gaf, en die nu voor Aadam zorgt, de adoptiezoon van Saleem en dus de volgende generatie van middernachtskinderen. Bij haar is Saleem teruggekeerd naar zijn vertrouwde kinderwereld. De verschillende aftakkingen van het nu helemaal in het leven van Saleem ingebedde vingermotief komen er samen: “Her bedroom occupies more or less the same cube of air in which a **fisherman’s pointing finger** led a pair of boyish eyes out towards the horizon; in a teak rocking-chair, Mary rocks my son, singing ‘**Red Sails in the Sunset**’. **Red dhow-sails** spread against the distant sky.” (MC, 441 [eigen nadruk])¹⁶

Saleem is een “parodist of history” niet omdat hij gebrekkig het wijzende gebaar na-aapt, maar omdat hij zelf lachend ‘mimicry’ bedrijft, een incongruente herschrijving pleegt waarvan de ambivalentie (hetzelfde maar net niet) geen teken van onmacht is maar integendeel een toe-eigening is van betekenis. Hij mag dan genetisch de zoon van Methwold zijn, in het huis en de stad van Methwold opgroeien en naar het schilderij kijken dat de waarden van Methwold uitzet, hij is vooral het kind van een nieuw begin. Zijn geboorte luidt een breuk voor een ander historisch tijdperk in, zoals Wee Willie Winkie tijdens een van zijn voorstellingen in de circusring op Methwold’s Estate voorspelt: “Ladies, gentlemen, how can you feel comfortable here, in the middle of Mr Methwold sahib’s long past? I tell you: it must be strange; not real; but now it is a new place here, ladies, ladahs, and no new place is real until it has seen a birth. The first birth will make you feel at home.” (MC, 102) Saleem meet zich niet alleen vaders toe, hij weet zich ook aan vaders en hun invloed te onttrekken.

Het spel van *mimicry* dat Methwold nog probeert te spelen, mislukt. De onafhankelijke Indiërs laten zich niet meer als lachwekkende na-apers de oude koloniale trucjes aanleren – op het noodlottige cocktailuurtje van Ahmed Sinai en enkele nieuwigheden zoals een ventilator na.

Met de *mimicry* die van hen verwacht werd, halen ze een fijne parodistische grap uit die hun zelfbewustzijn tekent: “[A]fter the Englishman’s disappearance his successors emptied his palaces of their abandoned contents. [...] [A]nd the fading clothes in the old almirahs were distributed amongst the sweeper-women and other servants on the Estate, so that for years afterwards the heirs of William Methwold were cared for by men and women wearing the increasingly ragged shirts and cotton print dresses of their erstwhile masters.” (MC, 127–128) Zo betekenisloos zijn de symbolen en attributen van de vroegere meesters geworden dat ze die kunnen laten dragen door de laagsten en meest machtelozen. Het kan tellen als symbool van de machtsovername – dat de nieuwe macht de oude zo terzijde kan schuiven en domineren. Bij de onafhankelijkheid konden ze zien op welke misleiding en valse schijn de macht van die symbolen gebaseerd was. Toen Methwold bij de laatste zonsondergang van zijn Estate wegreed, gooide hij het attribuut van zijn macht weg; geen wijzende vinger maar zijn zwarte brillantinehaar met de strakke scheiding. Het was een vals haarstukje. “Revealed: the deception which had tricked an accordionist’s wife. Samson-like, William Methwold’s power had resided in his hair; but now, bald patch glowing in the dusk, he flings his thatch through the window of his motor-car; distributes, with what looks like carelessness, the signed title-deeds to his palaces; and drives away.” (MC, 113) Zulke onttoveringen scheuren Saleem – geboren uit de valse macht van het haar – los van zijn koloniale afkomst. Ze geven hem parodistische ontmaskering als een levenshouding.

Ik heb de wijzende vinger als een parodistische pose gelezen van de postkoloniale tijd en plaats. Hij citeert kritisch en relativerend de determinerende missie van het kolonialisme – als geografische missie om territorium te veroveren en als historische missie om een nieuw tijdperk te initiëren. De pose is ontmaskerd, ze is ontdaan van haar historische grandeur, de vinger is letterlijk en lichamelijk gemaakt.

De vingerwijzing kreeg een eigen Indische pedigree en werd de pose van een nieuw tijdperk met een eigen kitsch. Ze wijst nu Saleem aan als held die het lot van zijn land incarneert. Maar de vinger die hoopvol vanuit een kinderkamer

16 Dat motief heeft ook architecturaal vorm gekregen: De villa van Methwold’s Estate zijn door de “Narlikar Women” gesloopt en vervangen door een gebouw van dertig verdiepingen hoog, “a triumphant pink obelisk, a signpost of their future”, (MC, 259) “a great pink monster of a building, the roseate skyscraper obelisk”, (MC, 435) een triomfantelijke vinger (en fallus) dus die naar de hemel wijst. De “Narlikar women” maakten hun fortuin met de tetrapods waarmee ze land hebben gewonnen voor Bombay – en dus extra stad toevoegden aan de stad die gesticht en vormgegeven was door de Methwolddynastie. Ook die tetrapods zijn voor Saleem wijzende vingers. Narlikar stierf onder zo’n tetrapod die op de zeedijk stond opgesteld, “a symbolic tetrapod [...] as a kind of icon pointing the way to the future”. (MC, 174) Narlikar was de gynaecoloog die Saleem ter wereld hielp; in zijn kliniek is Saleem verwisseld.

naar de eigen ruimte en toekomst wijst, wordt weldra afgehakt. De nieuwe natie zal zichzelf castreren. Saleem houdt de vinger over als gebaar van zijn schrijven en vertellen, als vooruitwijzing naar zijn noodzakelijke lot.

2 • Wanneer het persoonlijke historisch wordt

Saleem personaliseert India en de Indische geschiedenis. De held wordt de natie, de autobiograaf wordt historiograaf. Die komische inversie vormt de ruggengraat van de roman en parodieert het nieuwe nationalisme en de daarmee vervlochten historiografie.

De “pointing finger” maakt de historische tijd van de jonge natie tot de biografische tijd van de jonge held. Levensverhaal wordt inwisselbaar met geschiedenis. Saleem is India, India is Saleem. Dat is een hyperbole en incongruente identificatie; met elke natie zou dat zo zijn, maar zeker met India: Op welke betekenis kan een gewoon individu hopen in een land met een duizenden jaren oude geschiedenis en met in het begin van de jaren tachtig 700 miljoen inwoners? “So I decided to make a kind of **comic inversion** of it: instead of Saleem being a tiny grain on the beach he would actually be the speck of dust that contained the beach of the universe. The book grew out of that.” (Rushdie, uit een interview in 1983, in Chauhan, 2001: 25 [eigen nadruk]) Uit die komische inversie groeit de parodie van *Midnight's Children* als historiografie en biografie, als familieroman en als Bildungsroman, als memoires en als politieke roman, als epos en als picareske roman. De inversie maakt van Saleem een komische held.

De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren en *Die Blechtrommel* speelden al uitgebreid met het inwisselbaar maken van de persoonlijke en historische dimensies. Ondine en Oskar Matzerath waren hoofdpersonages die een ‘historisch’ leven leidden, speciale gaven en opdrachten hadden en als held wilden ingrijpen in de algemene geschiedenis. Ze stonden voor een tijdperk, maar ze misten het nadrukkelijke historische en historiografische zelfbewustzijn van Saleem. Ondines idee-fixe dat ze de geschiedenis van socialen en encyclicken kon keren was de sprankel van haar genialiteit. Zoals Saleem was zij de uitverkorene, aan haar was een wonder geschied. Zij was daardoor “een meisje dat in staat zou zijn geweest die ganse sociale kwestie de nek om te wringen”. (K, 228) Alleen kreeg ze daarvoor niet de nodige armslag. Haar middelen en inzichten bleven lachwekkend ontoereikend tegenover haar ambities. Haar historisch bewustzijn was

vooral een klassenbewustzijn, en Ondine bleef gevangen in haar positie van arbeidersmeisje in Ter-Muren. "Hoe kon de paus weten dat er te ter-muren een meisje had geleefd, waaraan een wonder werd gedaan?" (K, 228) Ze kon zich de geschiedenis alleen voorstellen zoals die zich aan haar voordeed in haar beperkte ervaring. Haar plaats in en tegenover de geschiedenis kreeg ze van de alwetende verteller Boontje en zijn commentaargevende vrienden, die in hun actuele roman haar gebrek aan besef over geschiedenis-in-de-maak ruimschoots compenseerden, zij het in een ander tijdperk.

Oskar opereerde dan weer tegen de achtergrond van een geschiedenis die zo overweldigend was dat ze onuitgesproken moest blijven. Hijzelf verkleinde zijn wereld, trok zich terug in de geschiedenis van Danzig en in de ervaringen van het concrete en voorhandene. De verteller Oskar beperkte zich tot een spaarzame historische parallel. "Während die Geschichte lauthals Sondermeldungen verkündend wie ein gutgeschmiertes Gefährt Europas Straßen, Wasserwege und Lüfte befuhr, durchschwamm und fliegend eroberte, liefen meine Geschäfte, die sich ja nur auf das bloße Zertrommeln gelackter Kinderbleche beschränkten, schlecht, zörend, überhaupt nicht mehr." (BT, 334) Ook in die grote geschiedenis kon de vertelde Oskar weinig uithalen. Ondanks alle magie van stem en trommel kon hij niet meer bewerkstelligen dan gemorrel in de marge, een verstoorde mars, diefstal, heiligschennis.

In *Midnight's Children* is de inversie van het nationale en het persoonlijke het overkoepelende structuurprincipe geworden. De inversie stuurt de plot. Saleems plaats in de geschiedenis en geschiedschrijving van zijn land werd een van de hoofdthema's van de roman. Zijn verbondenheid met de natie geeft hem zijn plaats in de wereld en determineert hem als subject. Het succes van zijn vertelling – het geven van betekenis – hangt af van de mate waarin hij die centraliteit zinvol kan maken.

De verteller Saleem neemt de rol van historiograaf in gelijke mate op als die van autobiograaf. Zijn precieze plaats in de geschiedenis drijft de plot: twee historische data, 15 augustus 1947 en 26 juni 1975, de onafhankelijkheid en de noodtoestand, alfa en omega. De bijna 31-jarige Saleem vertelt over de 32 jaar die aan zijn geboorte voorafgingen en de 31 jaar sinds zijn geboorte. Hij is de scharnier tussen vier generaties, van zijn grootvader Aadam Aziz tot zijn zoon Aadam Sinai. Saleem, die impliciet ook schrijft voor lezers voor wie de Indische geschiedenis vreemd is, schetst gedetailleerd de historische achtergrond van die verschillende generaties. Honderden data structureren de roman, precieze jaartallen, maanden en dagen geven aan dat het persoonlijke relaas trouw de chronologie van de geschiedenis volgt, van afscheuringen, oorlogen en vijfjarenplannen. Citaten uit die grote geschiedenis breken voortdurend door in

de tekst zoals dat in de actuele roman van *De Kapellekensbaan* gebeurde. Saleem lardeert zijn levensverhaal met talloze voorvallen en feiten uit de nationale geschiedenis, coherente, objectieve en dus geloofwaardige geschiedschrijving die Rushdie soms letterlijk uit een bekend Amerikaans handboek over de Indische geschiedenis haalde, *A New History of India* van Stanley Wolpert. (Lipscomb, 1991: 166)

Maar Saleem haalt die conventionele (westerse) geschiedschrijving door de mangel. In de Rushdiekritiek heet het dat Rushdie subversie pleegt tegenover het dominante westerse historiografische discours. Rushdie zet daarvoor een aantal “counter-techniques” in die de betovering van de historiografie breken, zoals de twijfel over de betrouwbaarheid van de verteller, de commentaren in de Padma-Saleem plot, de formele en temporele nonlineariteit van de plot, de focus op de rol van de individuele Indiër, de grote rol die persoonlijke en collectieve herinneringen spelen, het belang van details, de uitgebreide metaforiek, het letterlijk maken van allerlei metaforen waarmee historische narratieven worden opgebouwd, en niet het minst de armslag die fantasie en de verbeelding krijgen in de plot. Rushdie pleegt “historical interruption[s]”, verstoort “settled epistemological assumptions”, ontzegt “the reader the comfort of settled ‘truths’, ‘truths’ that some claim to find in univocal political and disciplinary discourses, and others seek in allegedly homogeneous national territories and histories, secure from the effects of the transnational.” (Lipscomb, 1991: 164–165, die de Rushdiekritiek daarover lucide samenvat.) Het resultaat is een conceptuele metakritiek van historiografie en van de orde, samenhang en betekenisconstructie van elk historiserend discours. “*Midnight’s Children* exposes the fictionality, the constructedness, of the metaphors and narrative conventions implied in national history.” (Ten Kortenaar, 1995: 51)

Die verschillende strategieën waarmee Rushdie het historiografische discours *vervreemdt* en *ontbloot* (alweer gebruik ik de terminologie van de Russische Formalisten over parodie) zijn goed gedocumenteerd, dat werk hoeft hier niet te worden overgedaan. Maar wat verbindt die uiteenlopende “counter-techniques”? Rushdie heeft ze niet willekeurig geplukt uit de catalogus van postmoderne historiografische metafiction. Ze zijn consistent, ongeunsteld en narratief overtuigend, en ze zijn – wat in de historiografische analyses al te zeer uit het oog verloren wordt – bijzonder komisch. Saleem maakt niet zomaar metaforen letterlijk; het zijn telkens lichamelijke metaforen (“the optimism disease”, “the freezing of the assets”, het samengaan van voedsel en emoties). Hij vergroot niet toevallige details uit; de details waarmee hij de geschiedenis telkens weer ‘opbreekt’ komen uit het eigen kleine leven. Het fantastische en magisch-

realistische waaiert niet breed uit; het blijft nauw betrokken op de lichamelijke potenties van Saleem en zijn collega-middernachtskinderen. Zo wordt duidelijk dat de historiografische “counter-techniques” putten uit dezelfde bron, de komische inversie van Saleems positie in India. Door de hyperbolisering worden zijn lichaam, herinneringen, fantasieën, zijn voorouders en hun lichamen, en concrete, banale en alledaagse ervaringen van nationaal belang, en daarom van historisch belang.

Dat wordt duidelijker bij een ander belangrijk voorwerp van Saleems polemische parodie, het idee van de onafhankelijke natie. Die parodie is geschreven vanuit een besef van nationale crisis. De natie waarin hij en andere vooruitstrevenden een ideaal voor onafhankelijkheid zagen, is misbruikt en is ontaard in een totalitair instrument dat de maatschappij verziekt heeft. Zijn vertrekpunt is gelijk aan dat van Oskar Matzerath. Oskar reageerde door zich los te schrijven van de natie. De nationale geschiedenis was door haar misdadigheid onverklaarbaar geworden. In haar eigen taal en jargon kon er niets zinnigs meer over gezegd worden. De Grote Geschiedenis verdween naar de marge. Oskar ontmantelde de ideologie van de natie niet op haar eigen nationale niveau, maar daar waar ze geïncorporeerd en geïnternaliseerd is, waar ze genormaliseerd is: in het alledaagse leven, in een middenstandszaak, in een woonkazerne, in een bunker aan de Atlantische oceaan. Hij keek *averechts* naar de verveling die daar heerst en toonde de wreedheid die ze verbergt. Van het kleine, bijkomstige, lage en tactiele maakte hij in een onthutsende groteske beweging dan het universele, de traditionele ordes en hiërarchieën van tijd en ruimte liet hij verward achter.

Saleem komt via de tegenovergestelde weg tot hetzelfde resultaat – hij verkleint de natie niet tot zichzelf maar vergroot zichzelf tot de natie. Hij schrijft zich in de natie in, tilt zichzelf als held op tot haar niveau, het niveau van de nationale gebeurtenissen en beslissingen. De crisis van de natie gaat hij te lijf door de kleine en onbeduidende gebeurtenissen uit zijn persoonlijk leven niet alleen even belangrijk te maken als de nationale gebeurtenissen, maar door de persoonlijke fait divers de nationale gebeurtenissen ook te laten sturen. Saleem wordt geen staatsman; romantisch-historische helden als Sir Walter Raleigh (of in een Europese context Napoleon) van wie de persoonlijke levens vervlochten zijn met staatszaken, en die door hun temperament de koers van de geschiedenis bijsturen, die parodieert hij.

Hij blijft twee romandelen lang een kind; de held van de natie draagt een korte broek. Als kind voert hij een parlement aan, ontketent hij straatgeweld (de taalmarsen), wijst hij internationale beïnvloeding af (Evi Burns), veroorzaakt hij een nationale gerechtelijke crisis (de zaak van Commander Sabarmati), pleegt hij staatsgrepen en neemt hij presidenten gevangen (met generaal Zulfikar).

Zoals het een kind betaamt, heeft hij vooral aandacht voor de wereld rondom zich: zijn ouders en zijn moeder, de burens, de school, de straat. Schijnbaar onbelangrijke objecten en dagelijkse rituelen kent hij bezwerende betekenissen toe. Met een kindse naïviteit kijkt hij tegen de kleine huiselijke intriges en conflicten aan, en als een logisch aansluitend vervolg laat hij uit die infantiele ervaring het nationale voortvloeien. Het historische wordt dus niet zomaar het persoonlijke, maar het infantiele.

Wie het persoonlijke uitroept tot het monumentaal historische lijdt aan megalomanie. Wat op het eerste zicht een spel lijkt, een onschuldige wissel van perspectief, getuigt van een gargantueske uitvergroting die niet zo vrijblijvend is. De megalomanie wordt immers gevoed door een onaangepast verlangen naar macht en overheersing, en de geschiedenis van het ego heeft voldoende aangetoond dat ze een tendens is die het ego al te graag nastreeft. Ondine, Oskar en Saleem lijden alle drie aan die megalomanie, maar alleen bij Ondine komt het tirannieke verlangen dat er inherent aan is ongecensureerd aan de oppervlakte (Oskar is demonisch eerder dan tiranniek), het verlangen naar wat Nietzsche in *Die fröhliche Wissenschaft* het “*Gefährlichster Gesichtspunct*” noemt: “Was ich jetzt thue oder lasse, ist *für alles Kommende* so wichtig, als das grösste Ereigniss der Vergangenheit: in dieser ungeheuren Perspective der Wirkung sind alle Handlungen gleich gross und klein.” (aforisme 233) (Nietzsche 1999 III: 512) De morele implicaties van dit ‘ongehoorde perspectief’ zijn duizelingwekkend. Maar Rushdie is daar niet op ingegaan. Hij portretteert Saleem als de onaangepaste maar sympathieke democraat. De tirannieke verlangens zijn geprojecteerd op Saleems alter ego Shiva, een onuitgewerkt personage wiens machtsstreven geen deel uitmaakt van een psychologisch portret, en op the Widow, die tegelijkertijd mythisch is en verwijst naar de buitenfictionele Indira Gandhi. De dialogische Saleem is geen partij voor die twee, en dat is de reden voor zijn ultieme falen. In Saleem heeft Rushdie de psychologie van de megalomanie niet onderzocht, hoewel ze Saleems basispositie in de wereld is. Saleem wordt integendeel de vertegenwoordiger van één set aan waarden (democratie, openheid, diversiteit, inclusiviteit, ...); de verteller Saleem, die ook de dialogische vertolker speelt van de Grote Diversiteit, verdonkeremaant zijn eigen duistere kanten en de schaduwzijden van die waarden. Dat maakt Saleem een minder intern gespannen maar ook helaas minder interessante held dan Ondine – een minder radicale en minder uitdagende ideoloog. Rushdie’s terugdeinzen voor de implicaties van Saleems positie is voor mij een van de belangrijkste gemiste kansen van de roman, want die implicaties leiden naar de kern van wat Saleem als personage parodistisch aan de kaak stelt. Indira Gandhi’s tirannie zelf blijft daardoor ononderzocht, een blinde vlek in het hart van de roman.

Saleem mag dan de psychologie van dat “ongehoorde perspectief van de effectiviteit” niet onderzoeken, zijn roman werkt dat perspectief wel uit tot een genadeloze parodistische anticonventie. Het “ongehoorde perspectief” is allerm minst een gimmick. De personalisering en infantilisering ontaarden niet in slapstick of burleske scherts die elke historisch bewustzijn wegblaast. De inversie van het historisch-nationale en persoonlijke wordt fictioneel verankerd doordat lichaam en natie met dezelfde chronotopieën beschreven worden. Verderop in dit hoofdstuk zal ik aantonen hoe Saleem ook de temporaliteit van het vertelde manipuleert om zijn “ongehoorde effectiviteit” als historisch personage te kunnen waarmaken.

3 • Een lichaam als continent

De letterlijke identificatie van India en Saleem, van natie en lichaam, schenkt de roman een ongebreidelde vrijheid van plot, genres en conventies.

“Your life [...] will be, in a sense, the mirror of our own”, (MC, 122) schreef Nehru. Saleem beweert op veel uiteenlopende manieren verbonden te zijn met de natie, maar zijn uitverkoren band, die het meest tot de verbeelding spreekt en de grootste verbazing bij de lezer opwekt (en om dat soort vertellersvuurwerk is het Saleem toch te doen), is vanzelfsprekend de letterlijke spiegeling. Saleem ‘incarneert’ (belichaamt) India zowel ruimtelijk als temporeel. Zijn lichaam neemt de vorm aan van India, en de historische en politieke conditie van India wordt gemeten aan zijn leeftijd en ontwikkeling – geboorte, kindertijd, pubertijd, volwassenheid bepalen in het relaas van Saleem ook het leven van de natie. Hun gelijklopende desintegratie drijft de historische en autobiografische plot. ‘Chronotopie’ hanteer ik in deze studie niet strikt in bakhtiniaanse zin (als die al definieerbaar zou zijn), maar Saleem lijkt Bakhtins omschrijving letterlijk te nemen: “Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history.” (FTCN, 84)

De historische tijd krijgt vorm in Saleem, de biografische tijd van Saleem krijgt vorm in de plot van de natie. Saleem wordt geboren als het embleem van het nieuwe maar al millennia oude India, “the newest bearer of that ancient face of India”. (MC, 122) Maar de opdeling en de moordpartijen tussen moslims en hindoes bij de onafhankelijkheid tasten dat gezicht van de oude tijd snel aan. Saleem krijgt “embarrassing features”, “dark stains spread down my western

hairline, a dark patch coloured my eastern ear. And my temples: too prominent: bulbous Byzantine domes.” (MC, 123) Een bijna fatale koorts geeft hem “facial birthmarks, cucumber-nose and bandy legs”. (MC, 167) “Baby-snaps” lijken landkaarten. Voor de hardhorige lezer die nog niet door heeft wat de geografische betekenis van dat gezicht is, laat hij de sadistische leraar Zagallo een les in “human geography” geven. “In the face of thees ugly ape you don’t see the whole map of *India*?”, sneert Zagallo terwijl hij de elfjarige Saleem vastgrijpt. “These stains,’ he cries, ‘are Pakistan! Thees birthmark on the right ear is the East Wing; and thees horrible stained left cheek, the West! Remember, stupid boys: Pakistan ees a stain on the face of India!’ ‘Ho ho,’ the class laughs, ‘Absolute master joke, sir!’ [...] ‘That drip from his nose, sir! Is that supposed to be Ceylon?’” (MC, 226)

¹⁷ Als middelpunt houdt Saleem de grote natie samen, de mentale geografie van de Midnight’s Children Conference is “bounded by the Arabian Sea, the Bay of Bengal, the Himalaya mountains, but also by the artificial frontiers which pierced Punjab and Bengal”. (MC, 193) Saleem is de behoeder van diversiteit, in zijn hoofd weerklinken stemmen uit alle religies en in alle talen, “everything from Malayalam to Naga dialects, from the purity of Lucknow Urdu to the Southern slurrings of Tamil” (MC, 166), alle kasten en sociale lagen, “signalling nothing more than their existence, transmitting simply: ‘I.’ From far to the North, ‘I.’ And the South East West: ‘I.’ ‘I.’ ‘And I.’” (MC, 167) Als moeder India probeert Saleem billijk de vrede tussen die eisende kinderen te bewaren, hij is de bemiddelaar die zoekt naar een “third principle”. (MC, 248) Hij is immers de uitzonderlijk begaafde die miraculeuze gaven krijgt “at a crucial point in the history of **our child-nation**, at a time when Five Year Plans were being drawn up and elections were approaching [...]”. (MC, 170 [eigen nadruk]) Maar hij gebruikt ze niet ten voordele van zijn onderontwikkelde natie, hij is ijdel en nieuwsgierig, spijkt zijn schoolrapport bij en pleegt emotioneel voyeurisme. “[N]ot, I confess, the behaviour of a hero.” (MC, 170) Zonder stevige leider lijkt de democratie niet te werken, de MCC gaat aan tegenstellingen (tussen rijk en arm, laf en moedig, revolutionair of individualistisch) tenonder. De desintegratie is onafwendbaar. “[N]ot a single one of us suggested that the **purpose** of Midnight’s Children **might be annihilation**; that we would have no meaning until we were destroyed.” (MC, 223 [eigen nadruk]) De betekenis zit paradoxaal in mislukken en uit elkaar vallen, ook voor Saleem geldt dat; “I, too, am being hurried towards disintegration”. (MC, 372) De groei tot maturiteit van Saleem wordt het verhaal van die fysieke desintegratie, die tegelijkertijd de desintegratie van de natie is.

Die desintegratie begint met het aftoppen van zijn vinger (in de strijd om

17 Wanneer India op het einde van 1961 Goa veroverd op de Portugezen past Saleem die fysieke beeldspraak omgekeerd op India toe: “India Conquered Goa – ‘the Portuguese pimple on the face of Mother India’.” (MC, 283)

een meisje), het afrukken van een haarstukje (dat in tegenstelling tot Methwolds haar wel echt is), een operatie aan zijn neus (waar zijn ouders hem naartoe lokken met een picknick). Tegelijkertijd leiden gewelddadige taalrellen tot de opsplitsing van de staat Bombay, (MC, 165 en 189), verliest de All-India Congress Party zwaar bij de verkiezingen van 1957 ten voordele van de communisten (waarin de vorige man van Amina een hoofdrol speelt) (MC, 217), valt het Chinese leger Nepal binnen en vernedert het Indische leger. (MC, 290–294) De dag waarop de Chinezen in Nepal stoppen, en India lafhartig de overwinning viert, wordt Saleem “drained” met een operatie en verliest hij zijn MCC. Snot op het bush-shirt van zijn vader heeft hem uiteindelijk de das omgedaan – “nose-goo [...] finally doomed me”. (MC, 292)

India was de kindertijd. In de optimistische stemming van de onafhankelijkheid kon Saleem gargantuesk groeien (“By mid-September I had drained my mother’s not inconsiderable breasts of milk. [...] I expanded almost visibly, enlarging day by day” (MC, 124)). Dat weldadig groeien begon al voor de geboorte, Saleem “swallow[s] zijn hele geschiedenis, “feed[s] on”, is “taking in”, is “fattening up” dankzij alles wat hem voorafging. “I’m getting heavier by the second”, merkt hij. (MC, 107–108) Een grotesk wezen maakt al die geschiedenis hem. “If one wishes to remain an individual in the midst of the teeming multitudes, one must make oneself grotesque.” (MC, 108)

Maar “childhood [...] dies, or rather, it is murdered”. (MC, 250) Bij het begin van de pubertijd (die begint na het verlies van zijn vingertop) loopt ook de dialoog van de jonge natie spaak – “It was as though our glorious congress was turning out to be no more than another of the toys of childhood, as though long trousers were destroying what midnight had created...” (MC, 248–249) De All-India Congress Party, die de strijd voor de onafhankelijkheid had gedragen en het idee van een Indische natie vorm gaf, kon de spanningen nog amper in de hand houden. “[D]id ten-year-olds, or even almost-elevens, discuss the role of the individual in society? And the rivalry of capital and labour? Were the internal stresses of agrarian and industrialized zones made explicit? [...] Having got through fewer than one hundred thousand hours, did they contrast Gandhi and Marxlenin? [...] Can we now believe that urchins spoke like old men with beards?” (MC, 249) Saleem pleit met een baard in de keel, “a mental voice as uncontrollable as its physical counterpart”. (MC, 248)

De transformatie naar de puberteit beleeft Saleem pas echt in Pakistan – “the subcontinent’s new nations and I had all left childhood behind; [...] growing pains and strange awkward alterations of voice were in store for us all.” (MC, 300) Pakistan is “the Land of the Pure”, (MC, 296) en hij is er lang niet de enige die transformeert – “Saleem’s parents said, ‘We must all become new people’; in

the land of the pure, purity became our ideal.” (MC, 301) Het land en de Sinais koesteren de mythe van de hergeboorte, Saleems navelstreng wordt begraven onder de funderingen van wat het nieuwe familiehuis moet worden. Maar in Pakistan, het land van de puberteit, wachten niet groei en ontplooiing naar de jongvolwassenheid, wel steriliteit. “[M]y second period of hurtling growth came to an end.” (MC, 275) “[...] I felt oppressed by a feeling of having moved directly from an overlong and dribbling childhood into a premature (though still leaky) old age. [...] ‘Pakistan,’ I said aloud, ‘What a complete dump!’” (MC, 276)

De chronologie in dit nieuwe en artificieel samengestelde land is in verwarring. Het groeide zo snel dat het misvormde, omdat de groei niet naar de toekomst en de moderniteit leidt, maar terug in de tijd naar de oorsprong van de islam. De resultaten van die omkering zijn monsterlijk. “[M]y new city seemed to possess an ugliness which eclipsed even my own; having grown too fast – its population had quadrupled since 1947 – it had acquired the misshapen lumpiness of a gigantic dwarf.” (MC, 299) “[I]t was full of deformed houses [...], houses growing myseriously blind, with no visible windows, houses which looked like radios or air-conditioners or jail-cells, crazy top-heavy edifices which fell over with monotonous regularity, like drunks; a wild proliferation of mad houses, [...]” (MC, 300) Saleem behoort tot een andere geografie, “Saleem was forever tainted with Bombayness, his head was full of all sorts of religions apart from Allah’s [...]”. (MC, 301)

Om te ontsnappen aan het monstrueuze heden studeert Saleem geschiedenis en hij raakt opgewonden bij de 512 jaar oude prostituee Tai Bibi, “his sense of history was [...] aroused”. (MC, 309) In het leven van zowat alle Sinais loopt de biografische tijd in het honderd, de ene doet een regressie naar de infantiliteit, de andere wordt bejaard door haar zwangerschap, een derde wil de kindertijd niet verlaten: “[...] my cousin Zafar, with his eternally pre-pubertal princess and his future of wetting mattresses in jail-cells; the retreat into childishness of my father and the haunted, accelerated ageing of pregnant Amina Sinai [...]” (MC, 327) Het land van de puurheid haalt het tegennatuurlijke boven: Incest (“Saleem’s unspeakable sister-love” (MC, 306)), vadermoord (Zafar vermoordt General Zulfikar (MC, 326)), zusterhaat en wraak (Alia voedt de zwangere Amina met angst voor haar baby (MC, 322)). De Sinais desintegreren, worden spoorlags oud, verliezen hun rijkdom, krijgen een beroerte, alle optimisme verpulvert; alleen Jamila Singer, de zangeres van de puurheid, blijft onaangetast. “[A]nd gradually the confusion and ruin seeped out through the windows of the house and took over the hearts and minds of the nation, so that war, when it came, was wrapped in the same fuddled haze of unreality in which we had begun to live.” (MC, 323) Ook het nationale gaat tenonder aan de tegennatuurlijkheid. De Pakistaanse politiek spint irrealiteit en surrealiteit. Op een verdraaide manier is Saleem nog

een 'nationale actor'. "[A]ll these terrible conditions were to be cured as a result of the adoption, by the Government, of my dream of visiting Kashmir." (MC, 327) Saleem voelt zich nog wel het centrum van de wereld, ("[l]et me state this quite unequivocally: it is my firm conviction that the hidden purpose of the Indo-Pakistani war of 1965 was nothing more nor less than the elimination of my benighted family from the face of the earth" (MC, 327)), maar enige daadkracht heeft hij er niet meer. "I sat on the sidelines and played no part in the acquisition of large-scale U.S. aid for Pakistan, nor was I to blame for Sino-India border skirmishes in the Aksai Chin region of Ladakh, [...]" (MC, 283)

Alleen vernietiging kan nog zuiverheid brengen. De Sinais sterven in een bombardement, Saleem verliest zijn geheugen door een miraculeuze klap op het hoofd van het voorouderlijk spuwbakje. Hij wordt 'schoongeveegd' – en bereikt er een perverse volwassenheid mee. "Grieve for Saleem – who [...] had been pulled up by his roots to be flung unceremoniously across the years, fated to plunge memoryless into an adulthood whose every aspect grew daily more grotesque." (MC, 335)

In boek drie baant het surreële de weg voor het magische. Tijd en ruimte verliezen hun structurerend vermogen, Saleem wordt buddha en verdwijnt in de tijdloosheid en ongedifferentieerde ruimte van de jungle. "There hung around him an air of great antiquity. The buddha was old before his time." (MC, 339) Oost- en West-Pakistan vechten een fantasmagorische oorlog uit waarvan de wreedheid blijkbaar door geen enkele realistische beschrijving kan worden weergegeven. Verdreven is alle jeugdige naïviteit en hoop voor een bevrijd continent.

Als een spook ("I had acquired the characteristics of ghosts!" (MC, 369)), onzichtbaar gemaakt in de mand van Parvati, keert Saleem, de verpersoonlijking van het nieuwe continent, uit het door Pakistan aangevallen en door India bevrijde Bangladesh terug naar Delhi. Dat is de staat van het continent 23 jaar na de onafhankelijkheid. De hoop van de natie die Saleem droeg, is veranderd in schuldbesef om het verschrikkelijke falen. En woede over zijn 'uitverkorenheid'. "Why should I, [...] accept the blame for what-was-not-done by Pakistani troops in Dacca? ... *Why, alone of all the more-than-five-hundred-million, should I have to bear the burden of history?*" (MC, 370 [cursief Rushdie]) Hij bezweert: "after years of yearning for importance, he (or I) had been cleansed of the whole business; [...]" (MC, 339) Maar nauwelijks terug in Delhi laait het messianistische vuur weer op: "I had also been overwhelmed by an agonizing feeling of sympathy for the country which was not only my twin-in-birth but also joined to me (so to speak) at the hip, so that what happened to either of us, happened to us both. If I, snot-nosed stain-faced etcetera, had had a hard time of it, so had she, my subcontinental twin sister, [...]. [...] I had already decided to save the country." (MC, 373) Het is een

groteske en onnatuurlijke liefde, beseft ook Saleem, “my truly-incestuous feelings were for my true birth-sister, India herself, [...]”. (MC, 373)

India staat sterk onder Indira Gandhi, die in 1971 een absolute meerderheid in het parlement heeft. Parvati laat het haar van Saleem weer groeien en laat de geboortevlekken op zijn gezicht verdwijnen. Het Magicians’ Ghetto in Delhi is een vrije plek. Maar de confrontatie met zijn antagonist – Indira die ook beweert dat ze India is en die mythe gebruikt om het land onder tirannie te verknechten – moet losbarsten. In Varanasi, de heilige stad aan de Ganges, “the oldest living city in the world”, “home of the prophetic book”, “the home of horoscopes” (MC, 417) komt Saleem terecht in het magische eeuwigdurende onveranderlijke India en krijgt hij het lot toebedeeld dat door Ramram Seth aan zijn moeder was voorspeld. In het voormalige paleis van de maharajah heeft het moderne India zijn intrek genomen en wordt Saleem gevangengezet. Daar op die plek waar de Indische tijdloze tijd ingehaald is door de tijd van de moderne natie die beweert al die vorige tijden te incarneren, pleegt Saleem het grote verraad aan de generatie van de middernachtskinderen die hij aanvoerde als alternatieve, hoopvolle toekomst. “I have no hope of saving my life”, (MC, 11) meldde hij bij aanvang. En dat geldt ook voor zijn ‘tweelingzuster’. “[B]ecause human beings, like nations and fictional characters, can simply run out of steam, and then there’s nothing for it but to finish with them.” (MC, 317)

De volgehouden temporeel-spatiale parallellie maakt de identificatie van Saleem met de natie tot een fundament van de roman. In *Midnight’s Children* neemt de biografische tijd het volledig over van de historische tijd. Dat is niet alleen een kwestie van het verletterlijken van metaforen die de historiografie ontleent aan de biografie (over het geboren worden of aftakelen van naties, zie Ten Kortenaar, 1995). Tijd wordt tastbaar gemaakt in het lichaam, de natie krijgt lichamelijke karakteristieken. Saleem kan zich met India identificeren omdat ze eenzelfde chronotopisch jargon delen.

De antropomorfisering van de geschiedenis is geen buitensporig subjectivisme. Saleem is geen romantische of symbolistische held die in de observatie van de hem omringende wereld zelfreferentieel zijn eigen geestesgesteldheid en existentiële crisis uitdrukt.¹⁸ *Midnight’s Children* is een herinneringsroman, maar Saleem structureert de wereld niet volgens de tijd van het geheugen en de psychische en naar binnen gekeerde ervaring. Hij is meer een realistisch-naturalistische dan een modernistische held: Het is de objectieve biologische tijd van natuurlijke evolutie die zijn leven én dat van de natie beheerst – al is het dan een evolutie die hier steriel blijkt te zijn en niet leidt naar maturiteit en leven maar naar einde en dood. Die biologische tijd is geen metaforische of symbolische tijd, evenmin een mythische tijd, hij stuurt aan op realisme en op de concrete

ervaring. In het tastbare en fysieke verdwijnt het onderscheid tussen biografisch en historisch.

Dat Saleem India is, is dus niet alleen metafictionele en metaforische snoeverij of subjectivistische zelfreferentialiteit en autoprojectie. Dat heb ik willen aantonen met deze (gezien de omvang van de roman uiterst selecte) synopsis.

Het fysiek maken van de band met de natie, als hyperbole parodie van heroïsme en natievorming, heeft een aantal ronduit contradictoire en paradoxale effecten die de roman een ongebreidelde vrijheid schenken én hem een grote overtuigingskracht geven: De invoeging van realistische feiten en details verhoogt de uitdrukingskracht van het fantastische, en omgekeerd. Het verletterlijken versterkt de metaforische en allegorische betekenis.¹⁹ Het infantiele versterkt zelfs sommige epische connotaties.

In een zuiver episch, historisch, mythisch, fantastisch, allegorisch of realistisch genre zou dat vanzelfsprekend heiligschennis zijn om het onbedwingbare snot van de held het einde te laten inluiden van zijn magische connectie, en om de nakende inval van het Chinese leger via de Himalaya's en de vernedering van het Indische leger te koppelen aan de desintegratie van een imaginaire kinderreünie. Maar de parodie van Saleem is niet zelfdestructief, ze maakt zijn verhaal niet volslagen ongeloofwaardig en lachwekkend. *Midnight's Children* reflecteert in

¹⁸ In een toepassing van het bakhtiniaanse begrip van de chronotoop op de modernistische stadsroman onderscheidt Bart Keunen (2001) vier overkoepelende chronotopieën: de idyllische, de documentaire, de zelf-referentiële en de hyperrealistische. Die zijn verbonden met de vier types van helden (en van literaturen), de romantische, de naturalistisch-realistische, de esthetische en de avant-gardistische held. *Midnight's Children* is in aanzienlijke mate een stadsroman waarin Bombay, Delhi en Karachi een vooraanstaande thematische rol spelen – ze staan voor radicaal verschillende maatschappelijke en ideologische verhoudingen. Het is tekenend voor de positie van *Midnight's Children* als postmoderne en postkoloniale roman dat de vier gangbare modernistische categorieën die Keunen onderscheidde, niet passen om de representatie van het stadsleven en Saleems ervaring daarvan te analyseren. Een dergelijke analyse vergt een studie apart, maar een eerste bedenking geeft alvast aan dat Saleem de stad amper zelf-referentieel en al helemaal niet avant-gardistisch op een hyperrealistische manier beschrijft, en dat de documentaire beschrijving enerzijds gesentimentaliseerd is en anderzijds aan magisch-realistische 'vertekeningen' onderworpen wordt. De idylle in het Magicians' Ghetto is sterk geproblematiseerd. Het beeld van de stad is in deze vormbewuste roman niet alleen representatie. Het staat helemaal in dienst van Saleems vertelling, niet om zijn gemoedstoestand te reflecteren of om de desoriëntatie en fragmentatie van het (post)moderne bestaan weer te geven, maar om zijn vertelling te structureren. De roman geeft geen schematisch beeld van de (voor)stad waarin de ruimte een abstracte scène wordt zoals *De Kapellekensbaan*, evenmin inventariseert hij meticuleus de plattgrond van de stad zoals *Die Blechtrommel*, hij voert de stad op als parallel voor de autoparodistische held die ze gebruikt als scène voor zijn avonturen. Ze weerspiegelt de evolutie en groei van de held, zijn positie in de wereld, niet subjectief maar 'geobjectiveerd'. De symbolische lezing van de stad als spiegel voor het subject is dus letterlijk en objectief gemaakt. De autoparodistische en groteske held is evenmin te vatten als romantische, naturalistische of avant-gardistische held.

¹⁹ "[...] [A] proper reading of Rushdie's allegory requires that we reverse the valences of metaphor and literalness: allegory makes literal what in the pretext is metaphorical." (Ten Kortenaar, 1995: 42)

uitermate incongruente termen over natie, geschiedenis, identiteit, individuele daadkracht, persoonlijke bildung; de 'ontheiliging' schept afstand, vervreemdt van het bekende jargon. Maar ze herstelt ook contact met het levende en materiële, met het realistische en concreet ervaarbare. Die 'ontheiliging' begint bij de gelijkschakeling van historische en biografische tijd.

Maar deze synopsis maakt vooral duidelijk hoe exuberant *Midnight's Children* is, met welke ongebreidelde vrijheid en aan welk niet bij te benen tempo de plot gebeurtenissen en wendingen aan elkaar rijgt. Alles is mogelijk, de held ontmoet op zijn avonturen een onbevattelijke diversiteit aan locaties, landschappen, steden, landen, maatschappijen, sociale klassen, werelden, personages, logica's, modussen. Zoals het hoort in de menippeaanse satire ondergaat de held bovendien drastische transformaties. Dat kan vrij ongeremd, omdat het traditionele raamwerk van tijd en ruimte, de basis voor de realistische, de historische en de bildungsroman, op losse schroeven is gezet. De spiegeling van biografische en historische tijd heeft de positie van personages in de wereld, en wat ze in de wereld kunnen ondernemen, drastisch veranderd. Ze gooit logische verhoudingen uit het raam, en zet de deur naar het fantastische open. Maar ze is ook de lijm die het ratjetoe van de roman stevig bij elkaar houdt.

4•Een Indisch wonder

Saleems incarnatie van India is een gargantueske zelfvergroting en zijn meest magische 'Indian Wonder'. Maar hoe verzet hij zich tegen het geïmporteerde oriëntalisme?

De wonderlijke incarnatie stereotypeert Saleem tot een 'authentiek' Indische held. Rushdie/Saleem speelt met die verlichamelijking van de natie in op een diepgeworteld verlangen in het westen om het exotische oosten een fantastische groteske vreemdheid toe te wijzen. De westerse oriëntalistische verbeelding acht het exotische lichaam tot de meest wonderlijke en fantastische vermengingen en *Verzerrungen* in staat. In *Rabelais and His World* wijst Bakhtin op de oude traditie van de 'Indian Wonders' en de daarmee verbonden cyclus van legenden, grafische voorstellingen en literaire werken die een belangrijke bron waren voor het renaissanceconcept van het groteske lichaam. "[...] Ctesias, a Greek who lived in Persia in the fifth century before Christ [...] assembled all the stories concerning India, its treasures, wondrous flora and fauna, and the extraordinary bodily forms of its inhabitants." (RHW, 344) De verzameling is onder meer gebruikt door Lucius, en daarop geïnspireerde Latijnse verzamelingen werden "extremely popular" (RHW, 346) tijdens de middeleeuwen en kwamen zo

tot Rabelais. Standaard ingrediënten zijn magische kruiden, betoverde wouden, fantastische dieren, halfdierlijke-halfmenselijke wezens, eenhorens, feniksen, harpijen, dwergen en reuzen, saters en sirenen. Saleems lichamelijk groteske, zijn reusachtige neus die permanent druipt met snot, zijn telepathische gaven en fantastische reukzin, en zijn transformatie tot speurhond the buddha, of de Brass Monkey die “as much animal as human” is en met vogels en katten kan praten, (MC, 151), of de transformatie van Professor Schaapsteker tot slang (“the incarnation of snakehood”, “he was the last of a line which began when a king cobra mated with a woman who gave birth to a human” (MC, 250)), of de olifantenoren van Saleems zoon Aadam, of de bezwerings van Padma’s kruidendrankje, en vanzelfsprekend de middernachtskinderen; zij allen dragen de traditie van die groteske exotica uit. Rushdie haalt ze van bij Rabelais, importeert ze terug naar het oosten en zet ze als bemiddeling tussen oost en west. De middernachtskinderen waren

[...] children **with powers of transformation**: a **werewolf** from the Nilgiri Hills, and from the great watershed of the Vindhya, a boy who could **increase or reduce his size** at will, and had already (mischievously) been the cause of wild panic and rumours of the return of Giants . . . from Kashmir, there was a blue-eyed child **of whose original sex I was never certain**, since by immersing herself in water he (or she) could alter it as she (or he) pleased. [...] a sharp-tongued girl whose **words** already had the power of **inflicting physical wounds** [...]. There was a boy who could eat metal and a girl whose fingers were so green that she could grow prize aubergines in the Thar desert; and more and more and more . . . (MC, 195 [eigen nadruk])

Saleems groteske incarnatie van India past helemaal in die exotische groteske traditie, een beeldtaal waarin het lichaam mateloos kan uitzetten en transformeren, waarin categorieën en identiteiten versmelten. Saleem benadrukt krachtig de realiteit van die *groteskerie*, en hij verdedigt de magische en fantastische eigenschappen en gebeurtenissen fel als realistisch, letterlijk en waarachtig. “That’s how it was; there can be no retreat from the truth. I shall just have to shoulder the burden of the doubter’s disbelief.” (MC, 194)

Rushdie/Saleem heeft er parodistische intenties mee. Tegenover de nieuwe Indische mythe van de Nehru-Gandhi dynastie, de mythe van de jonge natie onder de bescherming van Indira, dochter van de eerste Eerste Minister, opgegroeid tot moeder van de natie, zet Rushdie de oude mythe van het wonderlijk magische India. Wat Indira aan politieke magie kan bewerkstellingen, de vereenzelviging met India, kan Saleem ook. Indira past immers oude truken toe, ze vermythologiseert het nationalisme, verpakt het in de termen van de exotische mythe.

Maar loopt Saleem niet het gevaar dat hij in dienst van de parodie zelf een oriëntalistische karikatuur wordt? Want het magisch realisme heeft voor een verteller als Saleem een duistere schaduwzijde – en voor de postkoloniale criticus die het fantastische als defamiliariserende verzetstrategie roemt.²⁰ Als verteller tussen twee culturen die India vertelt voor een westers publiek (al blijft dit tussenculturele impliciet, en is dat vooral de positie van Rushdie zelf die in de manier van vertellen doorschemert) loopt Saleem namelijk het gevaar een “oriental orientalist” te worden. (Lopez, 2001: 177–204) De verteller Saleem treedt op als een geprivilegieerd ooggetuige en vertaler van India. Als Indiër die voor het westen spreekt, is hij extra bekommerd om zijn geloofwaardigheid – zijn kennis van India enerzijds, en zijn bemeestering van het westerse jargon anderzijds. Met magisch realisme mystificeert hij wat hij niet kan onthullen en bemeesteren in een westers discours; tegelijkertijd vervult hij perfect de oriëntalistische verwachtingen van dat westers publiek – hij vertelt de ‘Indian Wonders’.

Ontsnapt Saleem aan die val, en hoe doet hij dat? Hij ontsnapt door affirmatie, vindt Alfred J. Lopez (2001), die een grondige analyse maakte van het magisch realisme en de vertelling. Saleem kan de verdenking van neo-oriëntalisme van zich afschudden precies door zijn oriëntalistisch-groteske metafoor (al noemt Lopez dat niet zo) verder uit te werken, door een rol in het centrum op te eisen en actief de natie mee te sturen. Door zijn centrale rol wordt hij meer dan een objectiverende buitenstaander-observator die naar het onbegrijpelijke of onbevattelijke andere kijkt. Hij wordt een “active protagonist” die in zijn vertelling “an active alterity” probeert weer te geven, “the movement within the so-called magical realist text of that which escapes and exceeds what would understand, comprehend, or in any other sense master it, a movement of active difference within the text [...]”. (Lopez, 2001: 188)

Het schrijven zelf wordt een vorm van ‘agency’. “[W]hat begins as an attempt to represent India, gives way to something else – a space, as it were, for otherness to *represent itself*, to claim a stake in its own representation even as it exceeds and escapes all attempts from without to apprehend, define, and translate it into a fully knowable object.” (Lopez, 2001: 189) Door de held van de natie te worden, houdt Saleem dus (en ik parafraseer vrij het jargon van Lopez) de ambivalentie over het betekenen van India open.

Van de komische (auto)parodie van dat centrale heldendom is in een dergelijke lezing geen sprake. Lopez doet nochtans verslag van de talrijke parodieën die Saleem pleegt op de magisch-realistische conventies, de vele magisch-realistische autoparodieën, en hij wijst nadrukkelijk op de onophoudelijke deconstructie

²⁰ Over de oriëntalistische ondertoon van de kritische consensus dat het magisch realisme bijzonder goed dient om de ervaringen van de derde wereld weer te geven tegenover het zogenaamd westerse realisme en moderne rationalisme, zie Ten Kortenaar 2004: 17–30.

waarmee Saleem als eerste-persoonsverteller zijn eigen tekst ondergraaft. Maar hij beschouwt dat au fond als “narrative tease”, (Lopez, 2001: 181) “playful mockery” (2001: 182) of “tongue-in-cheek” (2001: 189) die wijst op de “precarious position” (2001: 189) van Saleem “as a sort of gateway figure, one who occupies a mediating [...] position between cultures: cultural discourses, allegiances, knowledge, and so forth. [...] [T]o occupy at the same time the positions of translator and translated, Oriental and Orientalist – is a task that will necessarily leave its marks on the text [...]” (2001: 189) Parodie en komische autokritiek dienen volgens Lopez dus de tussenpositie van Saleem die als Indische verteller betrouwbaar moet blijven voor een westers publiek, en zich dus sceptisch moet tonen tegenover Indische goedgelovigheid. Parodie is “simply a product of the text’s self-reflexive narration”, (2001: 178) een communicatieve strategie die geen repercussies heeft voor wat Saleem vertelt. Onder alle tekstuele beroering en contradictie leest Lopez in *Midnight’s Children* immers een duidelijke bevestiging: Saleem slaagt erin te spreken voor India zonder oriëntalistische vertaling, precies omdat hij spreekt als de navel van de natie.

Maar dat Saleem India is, held van de natie, is natuurlijk gekte, pose, Don Quichotachtige fictie – in de plaats van de ridderromans neemt Saleem historiografische metaforen over de natie letterlijk. Zijn identificatie is lachwekkend hyperbool en grotesk – getuige de profetische plaats die hij zich toeschrijft: “I was beginning to take my place at the centre of the universe; and by the time I had finished, I would give meaning to it all”; (MC, 126) getuige de alomtegenwoordigheid en almacht die hij zich toeschrijft: De jonge Saleem kan alles zien, is overal bij betrokken en kan de wereld zelfs sturen vanop afstand, “just as the moon controls the tide”; (MC, 140) en getuige zijn goddelijke alomvattendheid: “I am the sum total of everything that went before me, of all I have been seen done, of everything done-to-me. I am everyone everything whose being-in-the-world affected was affected by mine. I am anything that happens after I’ve gone which would not have happened if I had not come. [...] [T]o understand me, you’ll have to swallow a world.” (MC, 370) Die groteske en gargantueske verlangens zijn de graadmeters van zijn streven naar het excessieve. Alle luide verkondigingen ten spijt is Saleem geen nationale held, zelfs niet volgens de logica van zijn eigen narratief, want hij realiseert niets en eindigt mislukt. Maar hij zit niet zoals Ondine (en Don Quichot) blind gevangen in zijn verdwazing, hij is zich bewust van zijn eigen parodistische vertoning. Zoals Oskar is hij ook de schalkse verteller die in autobiografische retrospectie afstand inbouwt en die zijn groteske wedervaren strategisch gebruikt. Zijn metafictionele zelfbewustzijn onderwerpt het magische voortdurend aan twijfel en herinterpretatie – zoals ik in de analyse van de groteske stijl zal aantonen. Hij reflec-

teert uitvoerig over de modaliteiten van zijn heldenschap en speelt schertsend de volleurde interpreet en exegeet (“in the manner and with the proper solemnity of a man of science”, (MC, 232) mét geciteerde terminologie) van zijn eigen tekst:

How, in what terms, may the career of a single individual be said to impinge on the fate of a nation? I must answer in adverbs and hyphens: I was linked to history both literally and metaphorically, both actively and passively, in what our (admirably modern) scientists might term ‘modes of connection’ composed of ‘dualistically-combined configurations’ of the two pairs of opposed adverbs given above. This is why hyphens are necessary: actively-literally, passively-metaphorically, actively-metaphorically and passively-literally, I was inextricably entwined with my world. (MC, 232)

Het is een handig schema dat Saleem overigens zelf met voorbeelden staagt. Toen hij met zijn fiets in de taalbetoging reed, was dat ‘active-literal’, terwijl de Midnight’s Children Conference alles behalve ‘active-literal’ was. De schijnbare veelheid van ‘connectiemodussen’ dient alleen om de onomstotelijke band te bevestigen. Alles heeft samenhang en orde, de identificatie is gegrond in redelijkheid – wat al te fantastisch leek mag de lezer ook best als metaforisch opvatten, “my private existence was shown to be symbolically at one with history”. (MC, 233) Maar juist in zulke passages demonstreert Saleem toch weer vooral zijn ironie. Want de objectiverende (scherts)wetenschappelijkheid moet “my claim to a place at the centre of things” bewijzen “**against all indications to the contrary**”. (MC, 232 [eigen nadruk]) Ze moet vooral de paradox proberen te bezweren die de hele roman onder spanning zet, en die de aanleiding en inleiding vormt voor deze metafictionele zelfverdediging: “From ayah to Widow, I’ve been the sort of person to whom things have been done; but Saleem Sinai, perennial victim, persists in seeing himself **as protagonist**.” (MC, 232 [cursivering Rushdie, eigen nadruk]) Ondanks zijn veelzijdige band met de natie blijft de ambivalentie, Saleem is immers ‘both master and victim’. (MC, 446)

Die ambivalentie (tegelijk held en slachtoffer, kind en natie, centraal en marginaal) en niet de affirmatie behoedt Saleem in mijn lezing voor het herbevestigen van de oriëntalistische clichés. Hij ontleent de ambivalentie aan de komische (hyperbole, groteske, parodistische) gedaante waarin hij zichzelf zelfbewust concipieert. Door de zelfbewuste komiciteit ontsnapt hij aan de eenduidige positie van “the narrating Orientalist, for whom the other is always a mysterious exotica to be assimilated and their future an extension into eternity of the same ‘(writing) representer/(written) represented’ opposition”. (Lopez, 2001: 201) Zijn komische heldenrol zorgt niet alleen voor desidentificatie – het creëren van ironisch verschil –; ze bevestigt ook, ze houdt een engagement in. Door zich met India te identificeren, overbrugt Saleem de kloof die hem scheidt van het

beschrevene. Tegelijkertijd haalt hij dat beschrevene uit vastgelegde patronen van zelfbeschrijving. Hij hanteert daarbij de techniek die Boontje bestempelde als de “averechtse verkenning” – een verkenning “van de kant waaruit de veronderstelde vijand het moest zien”. (K, 101) De averechtse verkenning veronderstelt identificatie en afstand tegelijkertijd. Ze is een onderzoeksmethode die niet wil objectiveren, maar die van binnenuit aan het wankelen wil brengen. Ze is grotesk en parodistisch – ze onderwerpt het onderzochte aan groteske en parodistische transformaties. Een “averechtse verkenning” creëert dus wat in een postkoloniaal fenomenologisch jargon heet: “a space in which to read another speaking of and for themselves.” (Lopez, 2001: 201) De zelfbewuste Saleem speelt zowel lezer als spreker.

Saleem meet zich de nationale heldenrol aan omdat die rol hem in staat stelt om vanuit het hart van de natie een ‘averechts onderzoek’ op die natie uit te voeren, een onderzoek naar hoe, met welk jargon en vanuit welk perspectief de onafhankelijke postkoloniale natie in crisis zichzelf kan concipiëren en weergeven. Die natie is geen afstandelijke politieke entiteit, voor Rushdie is het politieke altijd het persoonlijke, een opvatting die hij voor het eerst in het bekende essay “Outside the Whale” (IH, 87–101) verwoordde, die sinds de fatwa vanzelfsprekend versterkt is, en die Rushdie nu verdedigt als voorzitter van de Amerikaanse afdeling van PEN.

It seems to me imperative that literature enter such arguments, because what is being disputed is nothing less than *what is the case*, what is truth and what is untruth. If writers leave the business of making pictures of the world to politicians, it will be one of history's great and most abject abdications. Outside the whale is the unceasing storm, the continual quarrel, the dialectic of history. [...] Outside the whale we see that we are all irradiated by history, we are radioactive with history and politics; [...].

(IH, 100 [cursivering Rushdie])

Saleem maakt de persoonlijke implicaties van het politieke alleen hyperbool. Door de heldenrol grotesk (wonderlijk-magisch) en parodistisch (infantiel) op te vatten, choqueert hij de gangbare historiografische narratieven en valse nieuwe mythes waarin die natie wordt gevat. Het contrast tussen Saleems parodistisch-groteske heldenrol en het nationaal-historiografische discours zorgt voor lachende incongruenties die betekenissen loswoelen en openbreken. In die “cleared spaces” hoopt Saleem een waarachtiger beeld te geven van de politiek-persoonlijke ervaring van India. Zo is het te begrijpen dat het magische register, de groteske uitvergrotingen, de grootschalige parodie en autoparodie, ten dienste staan van een streven naar groter realisme en een grotere, moeilijker te weerleggen waarachtigheid.

De komische dualiteit van afstand-engagement, die dus veel invloedrijker is dan “narrative tease” en die niet mag afgewimpeld worden als ‘bijproduct’ van de zelfreflexiviteit, past de tekst ook op zichzelf toe. Hij is doordrongen van ambivalentie tegenover zijn eigen aspiraties. En vooral tegenover de grootste aspiratie die Saleem met zijn schrijverij nastreeft, het zoeken naar betekenis. *Betekenis* is geen vrijblijvende luxe. Zoals Boontje en Oskar wordt ook Saleem tot het schrijven gedreven door “moments of terror”, “[p]anic like a bubbling sea-beast”. (MC, 38) Hij moet “meaning” zoeken, samenhang en reden, hij moet uitzoeken of alles op voorhand gepland is – want “then we all have a meaning, and are spared the terror of knowing ourselves to be random, without *why*” (MC, 79 [cursivering Rushdie]) –, dan wel of elke “thought decision action” futiel is en niet het minste verschil maakt. Wat is noodzaak, waarin ligt oorzaak en samenhang, hoe kunnen gebeurtenissen betekenisvol met elkaar in verband gebracht worden?

Saleem zet zijn identificatie met de natie ook in om het idee van orde, samenhang, chronologie en oorzakelijkheid – waarmee hij zijn verlangen naar betekenis had kunnen vervullen – zelf verregaand te parodiëren. Dat wil ik in wat volgt (punt 5) aantonen. Hij incarneert niet alleen de natie, waardoor natie en subject met hetzelfde tijdsjargon beschreven worden, hij houdt ook een excessieve synchroniciteit aan tussen het persoonlijke en het nationale – het belang van de exactheid en de dwang van klokken. Saleem is er namelijk van overtuigd dat wat gelijktijdig gebeurt elkaar beïnvloedt, en elkaar verklaart.

Maar wapent hem dat afdoende met ‘betekenis’ in zijn wedren tegen de annihilatie? Dat doet de vraag rijzen (punt 6) welk soort parodistische held en verteller Saleem is – een ambivalente held, een ambivalent slachtoffer, een ambivalente zoon, een ambivalent kind, een ambivalente historische figuur, een ambivalente minnaar, een ambivalente fabulator, een ambivalente historicus, een ambivalente autobiograficus.

De uiteindelijke vraag voor de roman is of de band met de natie, de centrale betekenis van Saleem en zijn missie om via zijn heldendom betekenis te vinden, meer is dan een illusie, een truc, een (zelf)begoocheling waar hij, opgejaagd door de angst, zijn toevlucht toe neemt. Of is ‘de grond van de zaak’ zo prozaïsch als zijn tante Sonia denkt? “Yes, I remember you. Nasty little brat you were. Always thought you were growing up to be God or what. And why? Some stupid letter the P.M.’s fifteenth assistant under-secretary must have sent you.” (MC, 378) Maar Auntie Sonia is volgens Saleem dan ook goed gek, rond haar hingen “the implacable odors of Civil Service jealousy”, (MC, 378) en in vergelijking met haar “a tribe of gibbering cannibals would have seemed calm and civilized!” (MC, 381) Neen, een antwoord op de vraag of de centraliteit van Saleem meer is dan een zelfbegoocheling zullen we van hem nooit krijgen. En als het niet van hem komt, dan zal het van niemand komen.

5•Ticktock

Saleem vormt het temporele om tot het causale. De onorthodoxe causaliteit en schijnlogica verlenen betekenis. Ze maken zijn vertelling tot parodistische historiografie.

De vader van Tristram Shandy was een man van strakke gewoonten. Elke eerste zondag van de maand wond hij de grote klok bij de trap op. Daarna kweet hij zich van zijn echtelijke plicht, “in order, as he would often say to my uncle Toby, to get them all out of the way at one time, and be no more plagued and pestered with them the rest of the month”. (Sterne, 1996: 8) Aan de hand van die “extreme exactness of his, to which he was in truth a slave” kon Tristram het precieze ogenblik van zijn conceptie berekenen. Dat moment regeerde Tristrams hele leven. Wat hing er allemaal niet vanaf, “the happy formation and temperature of his body, perhaps his genius and the very cast of his mind”; (Sterne, 1996: 5) en net op dat moment verstoorde zijn moeder de concentratie met de vraag of de klok al opgewonden was. Vader Walter Shandy kende de gevolgen: “My Tristram’s misfortunes began nine months before ever he came into the world.” (Sterne, 1996: 7)

Het leven van Saleem, fictionele erfgenaam van Tristram Shandy, is evenzeer geregeerd door de klok en door de exactheid “to which he was in truth a slave” – niet het moment van zijn conceptie, maar dat van zijn geboorte. Saleem is immers niet het kind van zijn ouders, hij is “the child of ticktock”, (MC, 369) “fathered, you understand, by history”. (MC, 117) Hij lijkt geboren uit het moment zelf, uit “the occult tyrannies of those blandly saluting clocks” (MC, 11) die een nieuw begin aankondigen. Met zijn geboorte legt hij de oude tijd stil. Zegt Amina niet: “The baby in my stomach stopped the clocks. I’m sure of that. Don’t laugh: you remember the clocktower at the end of the hill? I’m telling you, after that monsoon it never worked again.” (MC, 100) ²¹

De precisie van de tijd is in de vertelling van Saleem daarom cruciaal. Hij vertelt geen vaag sprookje: “Once upon a time. No, that won’t do.” (MC, 11; 286; 405) Hij vertelt over hoe een exacte minuut op een precieze plaats een historisch momentum ontketent, zijn geboorte stipt om middernacht in Doctor Narlikar’s Nursing Home. Twee even belangrijke gebeurtenissen vallen daar op dat moment

²¹ Wanneer hij zijn telepathische gaven ontdekt heeft, vindt Saleem rust in die oude klokkentoren en vanuit die klokkentoren begint hij aan zijn historische nationale missie. “When [...] I at last sought refuge from grown-up voices, I found it in an old clocktower, which nobody bothered to lock; and here, in the solitude of rusting time, I paradoxically took my first tentative steps towards that involvement with mighty events and public lives from which I would never again be free... never, until the Widow...” (MC, 170) En wanneer hij begint te vertellen over de stemmen die hij allemaal registreert: “The world as discovered from a broken-down clocktower: [...]” (MC, 171)

samen: India wordt onafhankelijk, en zijn vader laat een stoel vallen. Saleem bereidt beide gebeurtenissen met dezelfde vertelwijze voor. Want de tijd discrimineert niet tussen het grote en het kleine. Integendeel, de chronologie bewijst dat het kleine zo vaak het grote beheerst. Had zijn vader de stoel niet op zijn teen laten vallen, dan was Mary Pereira niet alleen gebleven met de kinderen, was Saleem niet verwisseld, had hij nooit het leven kunnen leiden dat voor hem tot het hart van de natie brengt. De chronologie geeft alles “[its] purpose and [its] place”, (MC, 101) ze geeft het schijnbaar chaotische betekenis.

Tijd en exactheid zijn de strohalm waaraan de naar betekenis smachtende Saleem zich vastklampt. In zijn vrees dat er helemaal geen waarom is, koestert hij de neurose van de tikkende en aftellende klokken, het samenlopen en gelijktijdig gebeuren der dingen. Wat gelijktijdig gebeurt, is onlosmakelijk met elkaar verbonden door de wijzers van de klok. Zo vormt de tijd de loop der dingen. “Why do I say that? – Because it must be true; because what followed, followed; [...]” (MC, 398) Het is een hysterische congruentie die de schijn heeft van objectieve geschiedschrijving, maar die de geschiedenis overlevert aan komische inversie.

De “tick tock” verklaart waarom Saleem zo meticuleus de kalender van zijn leven en het leven van zijn naasten bijhoudt: wat zich tegelijkertijd voltrekt, vertoont gelijkenissen of kan tenminste wederzijds verhelderen. Een van de sterkste voorbeelden daarvan komt op het einde van de roman, bij de geboorte van Aadam en de afkondiging van de noodtoestand, in het hoofdstuk “A Wedding”. (MC, 391–406) Het hoofdstuk jongleert met data en bouwt met het tikken van de klok een climax op: “tick, tock, louder and louder, until the birth of Saleem Sinai – and also of the baby’s father – found a mirror in the events of the night of the 25th of June.” (MC, 402)²² Dat is niet zomaar een metaforische of allegorische parallellie. Persoonlijke data vergen dezelfde exactheid als historische data omdat ze historische relevantie hebben. Terwijl de foetus groeit, ontketenen de onwaarschijnlijkste politieke allianties een storm van protest tegen het bewind van Indira Gandhi. Terwijl Parvati gargantueske barensweeën heeft, dertien dagen lang, verzeilt het land in een institutionele crisis. Bij de geboorte wordt de noodtoestand afgekondigd. Wat eerst symbolische parallellen zijn – 18 mei is ook de dag waarop India zijn eerste atoombom tot ontploffing bracht, “was Shiva’s explosion into my life truly synchronous with India’s arrival [...] at the

²² Het begint met de aankondiging van Saleems huwelijk met Parvati op 23 februari 1975, (MC, 391) gaat terug naar de reden waarom hij trouwt, namelijk de komst van Shiva naar het Magicians’ Ghetto op 18 mei 1974, gaat nog verder terug in het leven van Major Shiva om te verklaren hoe de hekserij van Parvati werkt en waarom Shiva naar het Magicians’ Ghetto komt. (MC, 396) Op 12 september vertelt Parvati aan Shiva dat ze zwanger is, hun liaison wordt “a tempestuous business”. (MC, 397) Op 26 januari, Republic Day, beslist Saleem om met haar te trouwen. (MC, 400) Aan het eind van hun trouwceremonie hoort Saleem “the inexorable sound of the future stealing up upon us: tick, tock, louder and louder, until ...” (MC, 402)

nuclear age?” (MC, 393) – worden gelijktijdige ontwikkelingen – “dark clouds were gathering in political skies as well” (MC, 398) – en uiteindelijk identieke gebeurtenissen – “[...] yes yes she has begun to push come on Parvati [...] so in a sense they were also forcing Mrs Gandhi to push [...]” en “triplets began to screech it’s coming coming coming, and elsewhere the Prime Minister was giving birth to a child of her own... [...]”. “[...] [T]he head is out, the triplets screeched, while members of the Central Reserve Police arrested the heads of the Janata Morcha.” (MC, 404) “[S]omething was ending, something was being born [...]” (MC, 404) Het nieuwe India is gepersonaliseerd in een nieuwe held, ook hij is “handcuffed to history”, ook bij hem is dat “owing to the occult tyrannies of that benighted hour”. “[A]s my time of connection neared its end, his began.” (MC, 405)

De schijncongruentie effent het pad voor een chaostheorie in de versie van Saleem: wat na elkaar of bijna tegelijkertijd gebeurt, kan door elkaar veroorzaakt zijn. Toeval aangelengd met waarschijnlijkheid wordt noodzaak, chaos wordt lotsbeschikking. De vlinder die met zijn vleugels wappert boven de Amazone veroorzaakt een storm boven de Atlantische Oceaan. Saleem is een meester in zulke pseudologische deductie – die hij hier in de laatste zin zelf parodieert:

If I hadn’t wanted to be a hero, Mr Zagallo would never have pulled out my hair. If my hair had remained intact, Glandy Keith and Fat Perce wouldn’t have taunted me; Masha Miovic wouldn’t have goaded me into losing my finger. And from my finger flowed blood which was neither-Alpha-nor-Omega, and sent me into exile; and in exile I was filled with the lust for revenge which led to the murder of Homi Catrack; and if Homi hadn’t died, perhaps my uncle would not have strolled off a roof into the sea-breezes; and then my grandfather would not have gone to Kashmir and been broken by the effort of climbing the Sankara Acharya hill. And my grandfather was the founder of my family, and my fate was linked by my birthday to that of the nation, and the father of the nation was Nehru. Nehru’s death: can I avoid the conclusion that that, too, was all my fault? (MC, 270–271)

Hij vertelt van aan het einde en grijpt terug naar oorsprong en begin, tast naar oorzaken en redenen, naar convergenties en verbanden, zoekt een rode draad door “events piled upon events”. (MC, 130) Door de wonderlijke werkingen van de gelijktijdigheid en de afgeleide causaliteit blijken de merkwaardigste Shandyeske uitweidingen en de schijnbaar irrelevantste nevenplots toch weer centraal voor de plot. Saleem construeert de grote verklaringsmachine van de geschiedenis, een machine die zich bekwaamt in de productie van teleologie. Voortdurend recapituleert hij, traceert hij, en doordat hij aan het einde staat kan hij ook vooruitwijzen naar wat zal volgen.

Dat past hem goed als (pseudo-)orale verteller. Wat op de keper beschouwd een lineair chronologisch verhaal is, onderbreekt hij voortdurend voor hernemingen, samenvattingen, spannende vooruitblikken en verwijzingen. Als verteller treedt Saleem graag op het voorplan om met een “wijzende vinger” naar verbanden, verklaringen, variaties en terugkerende patronen te wijzen over de tijden heen. Vanuit zijn retrospectie pleegt hij prolepsis en in de (retorisch vaak barokke) prolepsis weer analepsis, flashforwards mengen zich in flashbacks. Hij paait daarmee zijn toehoorder Padma, zegt hij, wekt haar nieuwsgierigheid, belooft spanning, onthulling, dramatische wending, laat voorlopig onbegrijpelijke hints vallen of stelt vragen die al de helft van het antwoord bevatten – al lijken dergelijke passages vaak meer op de intro van een dagelijkse soap of een cliffhanger voor een reclameblok. Hij doet het zo overdadig en barok dat het Padma (en soms ook de lezer) irriteert. Zij verlangt rechtlijnigheid, Saleem bekwaamt zich in temporeel bochtenwerk. Daarin kan hij met tijden schuiven, eerst de gevolgen vertellen, daarna de oorzaken opsporen, samenhang en betekenis construeren, het gevoel van noodzaak en onontkoombaarheid. “Where then, is optimism?”, vraagt Saleem zich af. “In fate or in chaos? Was my father being opti- or pessimistic when my mother told him the news [...] and he replied, ‘I told you so; it was only a matter of time.’?” (MC, 79) Saleem verkiest het lot boven de chaos, en de tijd voltrekt het lot. Dat is het optimisme waarmee hij schrijft.

Maar daarvoor moet hij als verteller het lot en de tijd een handje helpen in hun onvermijdelijke samenloop. Saleem weet: “[T]ime has been an unsteady affair, in my experience, not a thing to be relied upon.” (MC, 79) Omstandig arrangeert hij de tijd. Enige valsheid en gemaaktheid daarin storen hem niet, en de lezer/toehoorder mogen ook merken dat een en ander geconstrueerd is. “It was then – unless it was another day – that we [...]” (MC, 399) Met barokke opsommingen en eindeloze vragenreeksen dwingt hij het disparate toch in het keurslijf van zijn logica. En als de lineaire, causale tijd het laat afweten, dan zijn er nog talloze andere verklaringen: gerucht, legende, droom, voorspelling. Het magische India is het land van veel tijden, niet alleen de “the steady beat of Mountbatten’s ticktock”, (MC, 101) want onder die Engelse koloniale tijd ligt de “fabulous antiquity”, (MC, 239) “that world of ancient learning and sorcerer’s lore” waarin 15 augustus 1947 slechts “one fleeting instant in the Age of Darkness, Kali-Yuga” is, die “a mere 432,000 years” zal duren en nog geen tienduizendste uitmaakt van “just one Day of Brahma”. (MC, 191) Af en toe raken die tijden verward, maar altijd in het voordeel van Saleem.

“A little humility at this point [...] does not, I feel, come amiss”, besluit Saleem wanneer hij de Brahmaanse tijd afweegt met zijn eigen historische drift – “when I’m trembling on the brink of introducing the Children”. (MC, 191) Maar niets is

Saleem vreemder dan historische nederigheid. Hij is de verteller van de groot-spraak, de alomvattendheid, de brede geste. Is hij niet schrijver en held in een verhaal van epische proportie?

Hoe meer bravoure, hoe duidelijker de ambivalentie wordt waarmee hij tegenover zijn eigen betekenisstreven staat, en hoe duidelijker de tekst afstand neemt van zijn eigen aspiraties waar hij zich zo voor engageert. Door het neurotisch enthousiasme voor verbanden en samenhang etaleert Saleem zijn onvermogen om die éne machtige Indira Gandhi-evenwaardige betekenis te vinden. Dat onvermogen is niet tragisch, het leidt niet tot bitter nihilisme. Integendeel. De hyperbole onernst en parodistische scherts tonen de toevalligheid en conventionaliteit en het gevaar aan van één verklaring. Het alternatief is niet de leegte, maar de veelheid. Betekenis zoeken is levensnoodzakelijk, en daarom wordt het best bedreven als spel. Saleem is degene die nog het grootste plezier beleeft aan alle overeenkomsten en analogieën, aan de mogelijkheden die de incongruente vorm biedt om verklaringen te zoeken. Hij maakt er meteen een Indische kwestie van: "As a people, we are obsessed with correspondences. Similarities between this and that, between apparently unconnected things, make us clap our hands delightedly when we find them out." (MC, 291) De uitbundigheid van de vorm is een uiting van dat plezier in vindingrijkheid. "It is a sort of national longing for form – or perhaps simply an expression of our deep belief that forms lie hidden within reality; that meaning reveals itself only in flashes. Hence our vulnerability to omens ..." (MC, 291) Een historicus die vanuit dat 'fundamentele geloof' schrijft, gooit niet vertwijfeld de handen in de lucht, maar gaat lachend aan de slag om die verborgen flitsen te vinden die betekenisvol zijn, die momenten van waarachtigheid die ontsnappen aan een rigide logica.

De afstand die de tekst neemt ten opzichte van zijn eigen betekenisstreven, maakt Saleem ook expliciet in autoparodie. "...Once upon a time. No, that won't do", haalt hij voor de grote momenten uit de kast, en voor minder grote momenten. Schuilt het lot niet even vaak in het detail, een houding, een rimpeltje (zoals bij Lila Sabarmati (MC, 252)), een wrat? "Amina Sinai was cutting verrucas out of her feet when the telegram arrived ... once upon a time. No, that won't do, there's no getting away from the date: my mother, right ankle on left knee, was scooping corn-tissue out of the sole of her foot with a sharp-ended nail file on September 9th, 1962. And the time? The time matters, too. Well then: in the afternoon. No, it's important to be more... At the stroke of three o'clock, [...]." India verklaart de oorlog aan China, "[b]ut this decision was a mere trifle when set beside the implications of my mother's cable; [...]". (MC, 286) Alle ingrediënten van de dwingende pseudohistoriciteit zijn aanwezig: illusie van exactheid en precisie, de dwang tot het samenleggen van gebeurtenissen, de groteske inversie

van privé tegenover natie, van oorlog tegenover een kinderwereld, de plechtstatigheid die grote conclusies toestaat: “Telepathy set me apart; telecommunications dragged me down...” (MC, 286) Zo ingrijpend en omvangrijk is het nieuws – het hart van zijn vader was uitgezet door chagrijn –, dat de verteller niet alleen meer aan het nieuws zelf denkt en aan zijn lezer, maar vooruitziend de toekomst inkijkt naar het lot van zijn baanbrekend historisch werk. “It is possible, even probable, that I am only the first historian to write the story of my undeniably exceptional life-and-times. Those who follow in my footsteps will, however, inevitably come to this present work, this sourcebook, this Hadith or Purana or *Grundrisse*, for guidance and inspiration.” (MC, 287) Moge de toekomstige biohistoriograaf een even grote parodist zijn.

6•Een onorthodoxe bildung

Saleem vindt na zijn tweede geboorte als magiër en clown zijn echte gedaante. Kon hij zijn échte afkomst dan toch niet afschudden? Hij blijkt een wel erg tegendraadse bildungsheld, picaro en kunstler.

Saleem blijft niet de infantiele held van de natie. Laat in de roman wordt hij nog een tweede keer geboren, deze keer zonder tikkende klokken en voorbereidend ceremonieel. Wanneer hij na zijn avonturen in Pakistan uit de mand der onzichtbaarheid van Parvati rolt en zijn lichaam terugkrijgt, (“[o]n December 16th, 1971” (MC, 373)) is hij een volwassen man. En wat heeft hij al bereikt? Hij is een illegale immigrant. Een landverrader die aan de verkeerde zijde vocht. Een oorlogsmisdadiger. Een ontrouwe vriend. Er komt geen brief van de premier. “I had neither funds nor a change of clothes; nor qualifications – having neither completed my education nor distinguished myself in that part of it which I had undergone; [...] without a roof over my head or a family to protect support assist...” (MC, 376) Hij is overal buitengesloten en in de maatschappij waarin hij is opgegroeid, betekent hij niets.

Hij wordt opnieuw geboren in het Magicians’ Ghetto, een plek van illusionisten, magiërs en slangenbezweerders, “amid ventriloquists who could make stones tell jokes and contortionists who could swallow their own legs and fire-eaters who exhaled flames from their arseholes and tragic clowns who could extract glass tears from the corners of their eyes” – het contradictoire is er mogelijk. (MC, 196) Dat lijkt een vreemde en exotische locatie, maar het is een plek waar Saleem thuishoort. Hij is ook de zoon van een clown, zanger en grappenverteller, en zelf is hij de grootste magiër van allen, de meest begaafde van alle middernachts-

kinderen – van wie de minst begaafden “little more than circus freaks” zijn (MC, 195) en de begaafderen “the genuine gifts of conjuration and sorcery” hadden, “powers of transmutation, flight, prophecy and wizardry”. (MC, 196) Zijn tweede geboorte lijkt hem (in tegenstelling tot zijn eerste geboorte) dus in het juiste milieu te hebben afgeleverd. Hij heeft een voorspoedige invloed op het ghetto, de artiesten presteren beter, meer toeschouwers stromen toe. “I became very popular in the ghetto. I was dubbed Saleem Kismet, Lucky Saleem.” (MC, 375) Hij probeert nog wel even om terug te keren naar een laatste familieconnectie, maar wordt daar buitengegoid en is “returned at last to that true inheritance of poverty and destitution of which I had been cheated for so long by the crime of Mary Pereira”. (MC, 383) Hij wordt een straatartiest, amuseert toeristen met zijn scherpe reukzin, woont in een hut bij de communistische voorman Picture Singh, en trouwt uiteindelijk toch met Parvati. De eerste woorden van zijn zoon (die niet zijn zoon is) luiden ‘abracadabra’. De clowneske dynastie lijkt verzekerd.

Als bildungsroman (Merivale, 1995), zelfs als een postmoderne postkoloniale bildungsroman, (Juraga, 1999: 181) heeft *Midnight's Children* dus een merkwaardige held in de hoofdrol: een held die door het toeval (lotsbeschikking? of een ordinair misdrijf?) de kans kreeg om op te groeien tot een gerespecteerd en rijk zakenman-burger, om in een nieuw land – eerst India, en daarna het nog nieuwere en ‘zuiverder’ Pakistan – toe te treden tot de leidinggevende elite en zich ten dienste te stellen van de nationale opbouw, maar die na mislukking en ongeluk verpaupert tot het armtierige leven waartoe hij eigenlijk in de wieg gelegd was. Saleem krijgt in de schoot geworpen waar Ondine van droomt – dat ze het kind “van het kasteel” (K, 71) is, dat ze behoort tot de klasse der rijken en machtigen – maar hij brengt er niets van terecht. Zijn falen is dus nog groter dan dat van Ondine. Ondanks alle magie lijkt naturalistisch determinisme ook het leven van Saleem te regeren: Saleem, die ontsnapte aan een opvoeding bij straatzanger Wee Willie Winkie, vindt zijn ware gedaante en ‘kunde’ en wordt toch een straatartiest. Zijn tegenstrever Shiva maakt de omgekeerde beweging. Het slachtoffer van Pereira’s misdrijf is op eigen kracht zijn achterstand te boven gekomen en heeft zich vanuit de goot opgewerkt tot een echte nationale held, beroemd en gevierd, viriel en in controle. Shiva, de verdreven zoon, maakt wel de belofte waar uit het liedje dat Mary Pereira zingt om Saleem, de onrechtmatige zoon, in slaap te wiegen: “Anything you want to be, you can be: You can be just what-all you want.” (MC, 126) In de nog voluntaristischere versie van Ahmed Aziz luidt het: “you can be anything you want; you just have to want it enough!” (MC, 155) Saleem liet ons geloven dat hij even makkelijk vaders kon adopteren als hij zich van hun erfenis kon ontdoen – dat hij alles kon worden als hij het genoeg wou.

Maar personages schudden hun afkomst blijkbaar niet af, integendeel: ondanks omwegen en zijsporen, kansen en tegenslagen, vervullen ze waarvoor ze in de wieg gelegd zijn.

Hoe vrij is een held? Tot welke bildung is hij in staat? Het determinisme lijkt in schril contrast te staan met dat “anything you want to be”. Maar Saleem speelt graag de held die met bravoure kan verkondigen: “No choice? – None; when was there ever? There are imperatives, and logical-consequences, and inevitabilities, and recurrences; there are things-done-to, and accidents, and bludgeonings-of-fate; when was there ever a choice? When options? When a decision freely-made, to be this or that or the other? No choice; begin. – Yes.” (MC, 407) Dat determinisme stemt Saleem niet pessimistisch maar integendeel optimistisch. Het verschaft de betekenis die hij nastreeft. “I, Pinocchio, saw the strings”, denkt hij trots nadat hij van zijn vader te horen gekregen heeft dat hij alles kan worden. En wat laten die touwtjes hem doen? “Parents are impelled by the profit motive – nothing more, nothing less. For their attentions, they expected, from me, **the immense dividend of greatness.**” (MC, 155 [eigen nadruk]) Als goede zoon wil Saleem graag aan hun dromen voldoen. Zijn aspiratie om de held van de natie te worden is niets minder dan de betrachting van een kind om de hooggespannen verwachtingen van zijn ouders te vervullen.²³

Maar in het zo halsstarrig nastreven van die missie haalt hij het bildungsideaal helemaal onderuit. De archetypische bildungsheld hoort individuatie in harmonie te brengen met socialisatie, de aspiraties en zelfvervulling van het subject met de vereisten van de maatschappelijke context. De leerschool, ontwikkeling en maturiteit van de held wordt daardoor een maatstaf van de maatschappij waarin hij zich manifesteert. Het genre van de bildungsroman, dat stasis en conventionaliteit predikt, leent zich daardoor in een satirische of parodistische anti-versie ook voor kritiek: Oskar Matzerath weigerde om te groeien in een kreupele en door het nationaal socialisme verziekte maatschappij; daardoor weigerde hij om die maatschappij op een andere manier weer te geven dan door de ogen van een misvormde dwerg. De Ondine-roman kelderde de bildung om het maatschappelijk cynisme bloot te leggen. Ondine wilde veel groter zijn dan haar maatschappij en vocht daardoor tegen wat haar en haar maatschappij had kunnen ontvoogden – de mens is zelf zijn grootste tegenstrever, het is een illusie te denken

²³ Het nationale heldendom is nog klein bier vergeleken met de profetische missie waarvoor Saleem eerst denkt in de wieg gelegd te zijn: On Mount Sinai, the prophet Musa or Moses heard disembodied commandments; on Mount Hira, the prophet Muhammad [...] spoke to the Archangel.” (MC, 161) “Voices are speaking to me inside my head. I think [...] that Archangels have started to talk to me.” (MC, 162) Die blasfemie levert hem geen bewondering en dank op, (“sweetmeats, public announcements, maybe more photographs; now their chests will puff up with pride” (MC, 162)) maar een klap voor zijn kop.

dat hij zal leren, groeien, vooruitgaan. Ook *Midnight's Children* is vooral een anti-bildungsroman. Saleem ontkracht zijn bildung door zijn hyperbole aanmatiging: door de verregaande chronotopische identificatie van zijn subject met de natie lijkt hij de heikelste problematiek van de bildung een heel eind te hebben opgelost. Tussen de aspiraties van 'self' en 'society' heerst helemaal geen te overbruggen kloof meer, ze moeten samenvallen. Het verklaart de extase van Saleem. Helaas gaat het de verkeerde kant op met de natie en de hem omringende maatschappij. Ze marginaliseert Saleem, hij die in het centrum moest staan. Om vanuit de marge alsnog de natie te kunnen redden moet hij revolutionaire middelen en strategieën inzetten die in flagrante tegenspraak zijn met de bourgeois waarden van waaruit hij zijn identificatie opvatte: in het Magicians' Ghetto sluit hij zich aan bij de communisten onder voorman Picture Singh, The Most Charming Man In The World, een nieuwe vaderfiguur. Dat is geen geringe inwisseling van allianties en vaderfiguren: "I, who had been raised in India's other true faith, which we may term Businessism, and who had abandoned-been-abandoned by its practitioners, felt instantly and comfortingly at home. A renegade Businessist, I began zealously to turn red and then redder, [...]" (MC, 384) De held strijdt moedig tegen de in crisis verkerende maatschappij die de waarde van zijn bildung perverteert. Hij groeit in alles uit tot het tegendeel van de waarden die de burgerouders aanhangen – een pauper, een communist, zonder moderne educatie, zonder maatschappelijke relaties en connecties, zonder huis, zonder eigen kinderen – en nog altijd beweert dat hij handelt om de grote verwachtingen te vervullen die zij in hun zoon stelden.

Heeft zo'n held dan niet meer de trekken van een picaro? De picaro slaagt er niet in om zich te integreren in de maatschappij maar opereert ernaast, hij is "ein Außenseiter, der mit Wendigkeit und ohne große moralische Skrupel um sein Überleben und um soziale Anerkennung kämpft. Es sind die Not und die Aussperrung aus der etablierten sozialen Ordnung, die ihn zum Schelm machen." (Jacobs, 1986: 10) Saleem past nergens thuis – een onecht kind, een onbegrepen leider (MCC), een hond-soldaat, een burgerlijke pauper, een zakenman-communist, en op het einde een schrijver-arbeider. De biografie die hij ab ovo vertelt is een pseudobiografie over een familiegeschiedenis die niet zijn familiegeschiedenis is. Al van bij de geboorte kent hij zijn levensmissie, en een fundamentele ontwikkeling, "einen Prozeß moralischer Erziehung und persönlicher Reifung" (Jacobs, 1986: 12) schijnt hij niet door te maken. Zijn *Reifung* bestaat vooral uit beknotting, beteugeling, verlies. Zijn *Lehrjahre* als leerling en als soldaat leren hem om niet heldhaftig te zijn (bij Zagallo), zijn naïviteit te beteugelen en zijn vrije trots in te slikken. Maar de lichamelijke eigenaardigheid die hem afzondert (zijn gargantueske

druipende neus die zijn telepathische antenne wordt) stelt hem in staat om achter de coulissen te kijken en luistervink te spelen, om onder de deftige pose de verdorven gedachten, overspelige lusten, gevaarlijke en machtsgeile verlangens te horen en later te ruiken. Hij keert die hypocriete wereld tegen zichzelf, schuwt daarbij geen enkel scrupule, blijft zelf veilig op een afstand en laat anderen het vuile werk opknappen – de moord van Sabarmati op zijn overspelige vrouw is een waarschuwing aan zijn (voorlopig alleen in haar verbeelding) overspelige moeder. Hij heeft de beste bedoelingen, want hoewel hij wel eens over de schreef gaat, moet aan zijn eigen morele rechtgeaardheid niet getwijfeld worden, “seine grundsätzliche Verpflichtung auf die Normen der Moral steht nie in Zweifel”. (Jacobs, 1986: 12) Hij trekt van episode naar episode, tussen steden (Bombay, Delhi, Karachi), landen (India, Pakistan, Bangladesh) en maatschappijen, in een steeds vijandiger, corrupter en gewelddadiger wereld.

Maar een echte schelm die alleen voor zijn eigen lijfsbehoud strijdt en een aardige plaats in de maatschappij wil bemachtigen, wordt Saleem nooit. Hij blijft een idealist, zet alles in op één ideaal, het redden van de natie. “[M]aybe there is something unnatural about me, some fundamental lack of emotional response; but my thoughts have always aspired to higher things.” (MC, 383) Zoals Ondine is hij voor die hogere dingen helaas komisch ontoereikend uitgerust.

Saleem is dus niet zomaar een onvrije, gedetermineerde, gefaalde verschoppeling. Hij is een held omdat hij zijn lot tot zijn beslissing maakt. Hij valt dus niet te vatten in termen van verlies of winst. Want elk verlies is toch weer een bewuste keuze, zelf gewild, en daardoor misschien weer winst. Zelfs zijn castratie bekijkt hij zo. “If, as I believe, it was at the house of the wailing women that I learned the answer to the question of purpose which had plagued me all my life, then by saving myself from that palace of annihilations I would also have denied myself this most precious of discoveries.” (MC, 409–410) In zijn vernietiging vindt hij zijn betekenis.²⁴ Daarom is hij niet te vernietigen. Zoals Ondine is Saleem nooit te vatten, laat hij zich niet determineren, is hij onaflatend in zijn optimisme.

²⁴ Dat is ook de vaststelling die Boon al in zijn eerste roman in litho's *3 mensen tussen muren* deed, in de woorden van Humbeeck “[d]e waarheid van de Mens is die van zijn eindigheid, zijn ondergang en dood”. (1989: 355) Humbeeck leest dat als het beginpunt van Boons duister (cultuur)pessimisme en van zijn apocalyptische angst en verlangen. “[D]e drang naar vernieuwing of regeneratie, die de zoekende mens als individu of vertegenwoordiger van een groep boven de ‘brute massa’ doet uitstijgen, is enkel een gesublimeerde angst voor de dood.” (1989: 357)

7•Een clown-schrijver

Na zijn tweede geboorte als clown in het Magicians' Ghetto wordt hij schrijver. Wat hij als held niet kon waarmaken, probeert hij alsnog als schrijver.

Alvast op één manier geeft Saleem de Widow en allen die hem hebben beknot en bestreden het nakijken: in het verhaal dat hij vertelt. Saleem kreeg door zijn geboorte exact om middernacht “the greatest talent of all” mee, “the ability to look into the hearts and minds of men”. (MC, 196) Die gave is een armoedige straatact geworden – hij snuift met zijn neus wat toeristen gegeten hebben en wie verliefd is. Maar in zijn vertelling kan hij dat talent wel verzilveren. In het kantoortje in de picklesfabriek pleegt hij het *abracadabra*: hij *conjures up* zijn versie van zichzelf en van India, zijn alwetende waarheid waarin hij alle anderen het nakijken geeft. Saleem gebruikt voor het schrijven de moederlijke metafoer van het koken en picklen, het bewaren van de tijd in bokaalen. Maar door het magische woord van zijn zoon en de prominente rol van slangenbezweerder Picture Singh speelt ook een vaderlijke metafoer mee: hij speelt de rol van Wee Willie Winkie. “Talldarkhandsome, **a clown with an accordion**, he stood in the circus-ring. [...] And Wee Willie Winkie (whose real name we never knew) cracked jokes and sang.” (MC, 101 [eigen nadruk]) Saleem is een rapsodist, een epische entertainer (“Other men have recited stories before me; [...]. When Valmiki, the author of the *Ramayana*, [...]” (MC, 149)) die Padma en de lezer in zijn ban wil houden, die wil verleiden en betoveren. Hij verhaalt over een magisch India. Het vertellen is een goocheltruc die schijn tot werkelijkheid maakt en werelden plotseling tevoorschijn haalt. Hij is de illusionist die zijn publiek bespeelt met het laken waarin een gat zit, het magische laken dat de realiteit deeltje voor deeltje belicht. Schrijven en vertellen is performen. “[...]Padma is the one who is now under its spell. Sitting in **my enchanted shadows**, I vouchsafe daily glimpses of myself – while she, my squatting glimpser, is captivated, helpless as a mongoose frozen into immobility **by the swaying, blinkless eyes of a hooded snake**, paralysed – yes! – by love.” (MC, 121 [eigen nadruk]) Tegelijkertijd vormt Padma met haar onwetendheid een tegengewicht “to my miracle-laden omniscience”, (MC, 149) en houdt ze “my feet on the ground”. (MC, 149) (En door weg te lopen demonstreert ze hoezeer de illusionist afhangt van de goodwill van zijn publiek.)

Als verteller wordt Saleem de magiër die hij als handelend personage niet meer is, de meester die in controle is. De gefaalde bildung heeft toch een goochelend kunstenaar opgeleverd, hij schrijft zijn kunstlerroman in een (autoparodistisch en

gesofistikeerd metafictioneel) Indisch kleedje. Zijn schrijverij is zijn potentie, het potlood waarmee hij schrijft het attribuut van zijn viriliteit, een attribuut waar Padma graag op focust en waar ze hoop uit put dat het ook met zijn lichaam nog wel allemaal goed kan komen. “So now that the writery is done, let’s see if we can make your other pencil work!” (MC, 39) Maar zelfs met behulp van “cooing noises” (MC, 39) en een magische kruidenmix lukt dat niet meer. “I am beyond regeneration”, zweert Saleem. (MC, 191) Zijn impotentie is tegelijkertijd zijn krachtbron. Hij kraakt, splijt, scheurt,” – I can hear and feel the rip tear crunch”. (MC, 370) Wat in hem zat, vloeit naar buiten.²⁵

Van dat leegstromen na de castratie maakt hij de magie van het schrijven: “Uncork the body, and God knows what you permit to come tumbling out.” (MC, 231) Een woordenvloed die betovert en die dankzij zijn clowneske bravoure weer tot leven wekt wat had moeten wegwijnen. Zo kan Saleem een lichamelijke waarheid schrijven, die zoals het een clown past doordrongen is van melancholie en weemoed, maar die de waarheid is van zijn eigen (gecastreerde) wijzende vinger – en niet die van Indira Gandhi of Sir Walter Raleigh.

²⁵ In de vermoedelijk laatste scène van de roman geeft Saleem nog een andere lichamelijke metafoor voor het schrijven – het defeceren. Rond middernacht komt een man met een zwarte paraplu voor zijn raam defeceren. Saleem kijkt toe, “[...] and [the man] instead of taking offence at my voyeurism, calls: ‘watch this!’ and proceeds to extrude the longest turd I have ever seen. ‘Fifteen inches!’ he calls, ‘How long can you make yours?’ Once, when I was more energetic, I would have wanted to tell his life-story; the hour, and his possession of an umbrella, would have been all the connections I needed to begin the process of weaving him into my life, and I have no doubt that I’d have finished by proving his indispensability to anyone who wishes to understand my life and benighted times: but now I’m disconnected, unplugged, with only epitaphs left to write. So, waving at the champion defecator, I call back: ‘Seven on a good day,’ and forget about him.” (MC, 440) Het is een van de meest zelfrelativerende scènes uit de roman, een lachende terzijde van Saleem, die zijn impotentie ook in zijn drollen voelt. De drol als aanknooppunt van een verhaal, en de drol als metafoor van een verhaal, zozeer leegt de schrijver zijn lichaam en is de schrijver gebiologeerd door wat uit zijn lichaam komt.

III

KOMISCHE HOOGSPANNING

Groteske genre en groteske tekst/stijl

1 • Een komische vorm

Midnight's Children is een roman onder contradictoire generische hoogspanning. Elk generisch patroon wordt meteen ook uitgedaagd. Zo werkt de komische vorm die Rushdie wilde opzetten.

“But I do not see the book as despairing or nihilistic”, schreef Rushdie in 1982 in het essay “Imaginary Homelands”. (IH, 16) Rushdie creëerde naar eigen zeggen een spanning in de tekst, “a paradoxical opposition between the form and the content of the narrative”. (IH, 16) Het verhaal van Saleem leidt naar wanhoop, maar de manier waarop het verteld wordt, de niet te onderdrukken opwelling van altijd nieuwe verhalen, echoot “the Indian talent for non-stop self-regeneration”. Vertellen staat tegenover leven, vorm contrasteert met inhoud, “the form – multitudinous, **hinting at the infinite possibilities of the country** – is the optimistic counterweight to Saleem’s personal tragedy”. (IH, 16 [eigen nadruk]) Saleem belichaamt niet alleen de natie, met de vorm van zijn verhaal weerspiegelt hij de energie van de massa’s van India. “‘My’ India has always been based on ideas of multiplicity, pluralism, hybridity: ideas to which the ideologies of the communalists are diametrically opposed. To my mind, the defining image of India is the crowd, and a crowd is by its very nature superabundant, heterogeneous, many things at once.” (IH, 32) Een onorthodoxe encyclopedische tour de force moest de vertelling van Saleem dus worden. Een roman. De roman is het enige genre dat tot een dergelijke rek in staat is, een vorm die alle andere vormen kan herbergen en toch zichzelf kan blijven. “It seems to me really that there are only two kinds of novel. There are novels which proceed on the basis of excluding most of the world, of plucking that one strand out of the universe and writing about that. Or there are novels in which you try to include everything, what Henry James called ‘the loose, baggy monsters’ of fiction.” (Rushdie, 1985: 10) Zulke romans sluiten niet af. Toen Boon zijn naturalistische roman *Madame Odile* verscheurde en met krantenknipsels, dialogen, brieven en verhaaltjes hermonteerde tot *De Kapellekensbaan*, werd hij gedreven door de vraag hoe de wereld waarachtig weer te geven in de roman zonder die roman in zijn eigen val te laten

trappen van afronding, voltooiing of definitieve wijsheid. Boon zocht daarom een vorm die eindeloos toevoeging en tegenspraak toestond. Hij kwam uit bij een encyclopedische seismografie volgens ongehoorde en onconventionele methodes. Om een waarachtig beeld van het nazistische en postnazistische Duitsland te geven, om de verenging van de werkelijkheid open te breken, moest Grass de genres herijken die het nazisme misbruikt had. Hij brak die genres open met een hyperbool, zintuiglijk en grotesk realisme. Hij onderwierp ze aan het averechtse standpunt van een gekke, kindse dwerg. Welk generisch pad kiest Rushdie om een waarachtig beeld van zijn onafhankelijk maar vertroebeld continent te schrijven?

Midnight's Children presenteert zich als een epische roman. Het epos is het genre bij uitstek dat het verlangen naar een nationale vorm bevredigt, het verlangen om vorm te geven aan de totaliteit van een wereld. Maar een epos streeft naar een volledigheid die afgesloten is, naar coherentie en rechtlijnigheid, naar absoluutheid en voltooidheid. Die coherentie botst met de diversiteit en dispersie van het India waar Saleem de chroniqueur van wil zijn. Dat India verdraagt geen eenheid en homogeniteit. De nationale geschiedenis is in *Midnight's Children* bovendien persoonlijke geschiedenis geworden, en Saleems ervaring van een realiteit in wording en zijn zoektocht naar persoonlijke identiteit botsen met de afstandelijkheid en finaliteit van het epos. *Midnight's Children* probeert als roman dus een spagaat, hij vecht tegen zijn eigen tendensen, spant zich in "to undermine its own epic pretensions". (Ten Kortenaar, 2001: 2)

Midnight's Children is dus niet zomaar een "loose, baggy monster", maar een roman onder contradictoire hoogspanning, omschreven met dubbele en tegenstrijdige generische labels als "epic of failure" (Su, 2001; Ten Kortenaar 2001), "comic epic" (Atzal-Khan, 1993; Brennan, 1996 en Rushdie zelf 1985: 9), "mock epic", "unheroic epic", wat eigenlijk een "failed epic" of een "anti-epic" (Reder, 1999: 230) is. Hij is een historische roman die onwaarachtig is, een realistische roman die fabuleus is, een allegorische roman die letterlijk genomen moet worden, een encyclopedische roman die catalogeert volgens onnavolgbare criteria, een Bildungsroman over een picaro, een autobiografische roman die over een natie vertelt, een detective die de raadsels doorgaans op voorhand oplost, een orale vertelling die neergeschreven is. Door de conflicten tussen de verschillende genres zorgt die generische veelheid op zich al voor instabiliteit en fragmentatie. "The mode or genre equal to deal with the exigencies of [...] fragmentation must perforce be equally fragmented. In fact, the narrative must be a mishmash of conflicting genres and modes [...] in which the Comic and the Tragic, the Real, Surreal and the Mythic all 'defuse' each other so no one genre can predominate and 'unify' the others". (Fawzia Afzal-Khan in Engblom, 1994: 295)

Maar elk van die vele genres waarmee *Midnight's Children* de disperse energieën van India oproept, is intern instabiel gemaakt. De generische patronen zijn ontdaan van de naïviteit en zuiverheid die hen een zweem van totaliteit gaf. Geen enkele vorm blijft onbetwist en onuitgedaagd, generische verwachtingen worden gefrustreerd, conventies zijn tegen zichzelf en tegen elkaar uitgespeeld. Niet alleen de identiteit van India als natiestaat maar ook persoonlijke identiteit blijft daardoor diffuus en onstandvastig. Identiteiten zijn zoek. Saleem streeft naar eenheid en naar essentie, hij wil een middelpunt zijn, als het centrum van een wereld een ideaal en een tijdperk belichamen en vastleggen, maar hij desintegreert, valt (letterlijk of metaforisch) uit elkaar, omdat die wereld centrifugaal is en ontsnapt aan essentialisering en samenvatting. Geen van de personages heeft trouwens een standvastige essentie, allen metamorfoseren, van aap tot zangeres, van communistische vroedvrouw tot ayah en zakenvrouw, de kern blijft tragisch leeg.

Maar het verhaal van die metamorfoses (nationaal en persoonlijk), van een complexe en onvoorspelbare wereld waarvan de diversiteit niet in een lineaire, causale en realistische narratologie kan worden gegoten, verkondigt niet de leegte maar de volheid. De teloorgang van de generische orthodoxie is een komische overwinning. De orthodoxie wordt gesard door parodie en groteske. De tegenspraken die parodie en groteske genereren, zetten de genres onder de contradictoire hoogspanning waaronder ze hun eigen aanspraken ondermijnen. Genres – in de betekenis van talen, beschrijvingen en wereldbeelden – worden lachend tegen elkaar opgezet.

Sterker nog dan *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren* en *Die Blechtrommel* past *Midnight's Children* in de traditie van de menippeaanse satire – in de versie van Bakhtin, niet alleen op het formele vlak van genre en stijl overigens, maar ook op het vlak van plot, personages en thematiek en filosofische preoccupatie. Daar is in de Rushdiekritiek ook al herhaaldelijk op gewezen (bij voorbeeld door Booker, 1990; Engblom, 1994; en Ball, 1998). De menippea is volgens Bakhtin zo belangrijk omdat ze de literatuur *carnavaliseert* (“Menippean satire became one of the main carriers and channels for the carnival sense of the world in literature” (PDP, 113)). Parodie en groteske zijn de basisstrategieën van die carnavalisering. (“Parody [...] is an integral element in Menippean satire and in all carnivalized genres in general.” (PDP, 127)) Met haar openheid, gulheid en mengvormerij stuurt de menippea aan op hybriditeit, metamorfose en transgressie. Maar ze heeft ook een carnavalesk-satirische en parodistische impuls die komisch en profaniserend is, wat ik in mijn theorie van de parodie als een parodie met een satirische ethos heb genoemd.

Midnight's Children speelt die satirisch-parodistische impuls nadrukkelijk uit. De vele literaire parodieën viseren uiteenlopende politieke en religieuze versies van India en van de literaire uitbeelding van India – Indira Gandhi en de misdaden die gepleegd zijn tijdens de noodtoestand, hindoefundamentalisme, de zuivere islamnatie Pakistan, koloniale exotiek en de Indische mimicry van de Britse meesters, Amerikaans neonimperialisme, Indische bourgeoisie en het kasten- en klasseonderscheid, de kitsch van Bollywood, sociaal realisme, en de aspiraties zelf van een Indische natiestaat, waarbij de roman zichzelf bewust onderuit haalt als poging om India te verbeelden en om te spreken voor een Indisch nationalisme. De onafhankelijkheidsbeweging en Mahatma Gandhi blijft in *Midnight's Children* buiten beeld, – die afwezigheid is zo opvallend dat de onafhankelijkheidsgeschiedenis daardoor omnipresent is, vergelijkbaar met de manier waarop Hitler en het hele politieke en ideologische apparaat van het nazisme in *Die Blechtrommel* onuitgesproken bleef en daardoor zo alomtegenwoordig was. Maar Saleems falen is het falen van de droom van zij die voor onafhankelijkheid stredden, de droom die Camoens Da Gama, grootvader van de Moor en bourgeois-socialistische voorvechter van de onafhankelijkheid, in *The Moor's Last Sigh* zijn vrouw Isabelle op haar sterfbed in het oor fluistert:

The dawning of a new world, Belle, a free country, Belle, above religion because secular, above class because socialist, above caste because enlightened, above hatred because loving, above vengeance because forgiving, above tribe because unifying, above language because many-tongued, above colour because multi-coloured, above poverty because victorious over it, above ignorance because literate, above stupidity because brilliant, freedom, Belle, the freedom express, soon soon we will stand upon that platform and cheer the coming of the train, and when he told her his dreams she would fall asleep and be visited by spectres of desolation and war. (MLS, 51 [cursivering Rushdie])

Het lijkt geen twijfel dat de formele vitaliteit en openheid, de komische vorm die Rushdie in *Midnight's Children* heeft uitgezet, geïnspireerd wordt door de ethiek van die droom – terwijl hij er tegelijkertijd de pathos en utopie van ondermijnt. Dat is de ludieke scepsis van de roman die in de traditie staat van de menippeaanse satire. Zulke romans ondermijnen zichzelf, ze gaan in tegen de wereldbeelden die ze opwerpen zoals de roman-als-epos dat doet. Zo interpreteer ik in deze uitgesproken bakhtiniaanse lezing (vanuit de theorie van de roman als lachend genre die ik in hoofdstuk 2 uit de poëtische essays van Bakhtin heb gedistilleerd) de paradoxale spanning tussen vorm en inhoud. Wanneer vorm en inhoud niet meer samenvallen is het geloof in de zuiverheid van genres verloren en ligt de weg open voor parodistische en groteske ondermijning.

Een tragische inhoud in een optimistische vorm, dat zweemt naar een omgekeerde burleske – in de klassieke 18de-eeuwse betekenis van lage parodie van formeel heroïsch drama. In een omgekeerde burleske krijgt het tragische falen een Sancho Panza-gehalte. Het blijft onmiskenbaar falen, maar het wordt komisch gemaakt, gespeend van ernst en dus van emotionaliteit. Wat het aan tragische en allegorische heroïek verliest, wint het aan menselijkheid. Dat Saleem een humaan personage is, ondanks het allegorische gewicht waarmee hij zichzelf be-laadt en ondanks alle fantastische krachten en inzichten die hij zichzelf toe-schrijft, is de verdienste van de komische vorm. Die vorm kan uitdrukking geven aan het mislukken zonder het mislukken totaal te maken. Saleem moet als held mislukken om als verteller succes te hebben.

2•Een poseur met stijl

Taal en stijl nemen het roer over. De komische groteske traditie gebruikt gelijkaardige strategieën als de vervreemde moderne grotesken. Maar bij het komische groteske verdwijnen werkelijkheid en subject niet onder de exuberante stijl. Het komische opent de naar zekerheid, exclusiviteit en definitiefheid strevende taal. Stijl is geen uiting meer van subjectieve waarheid maar wordt een instrument van voortdurende herbeschrijving.

Saleem is niet alleen India, Saleem is ook zijn roman. De clowneske schrijver transposeert zichzelf (giet zichzelf uit) in een clowneske vertelling. Het spel van het schrijven is een overlevingsstrategie. In dat spel kan hij hopen betekenis te geven aan zichzelf en aan de veelheid van India. Vooral van zijn stijl zal afhangen hoe overtuigend en succesvol hij is in het creëren van zijn optimistische, komische vertelling.

We arriveren bij het hart van het goedbetreden terrein van het moderne groteskenonderzoek, dat vooral een stilistisch onderzoek is, een onderzoek bij proza waar de stijl het overneemt en in de formulering van de Russische formalist Boris Ejchenbaum een “Organisationsprinzip” wordt, “d.h. wenn der Erzähler sich auf irgendeine Weise in den Vordergrund schiebt, wobei er das Sujet eigentlich nur zur Verflechtung einzelner stilistischer Verfahren verwendet”. (Ejchenbaum, 1969: 123) Hoewel intussen ruimschoots duidelijk is dat ik de drie romans niet lees in die moderne traditie, wil ik haar opvattingen over stijl en taal hier beknopt weergeven. De romans hanteren vaak gelijkaardige stilistische strategieën, maar zetten die in voor helemaal andere doeleinden en effecten. Ze roepen er een haast tegenovergesteld wereldbeeld mee op. Een vergelijking kan veel verhelderen over hoe stijl zich in *Midnight's Children* verhoudt tot subject en wereldbeeld.²⁶

De moderne traditie in het groteskenonderzoek benadert de groteske stijl als een uit zijn hengsels gelichte stijl, een stijl van doorbrekingen en disrupties, vervormingen, noncausaliteit, als de stijl van verregaande destructie en transgressie. Zo leest Kayser bij voorbeeld de latere verhalen van Kafka of de poëzie van Morgenstern (1960), E.M. Beekman het proza van Van Ostaijen (1970) en Annie van den Oever de verhalen en gedichten van F. Harmsen van Beek (2003) en de “groteske krompraat” van Boon (1997). De grotesken van die auteurs – grotesk neigt dan naar een apart ‘genre’, voor zover dat af te bakenen valt – missen een logische geproportioneerde plot en een uitgewerkte narratieve structuur. Er ontwikkelen zich dus erg weinig gebeurtenissen. Personages zijn slechts vage schetsen, verbanden leiden niet naar conclusies. De gangbare werkelijkheid wordt ontmanteld. “In ihnen gibt es kein Geschehen mehr, das erzählt werden könnte. [...] [D]er Vollzug des Sprechens vollzieht den Abbau der Welt. <Abbau> ist die innere Form dieser Geschichten, und das Sprechen ist der Sprache werdende Abbau selber.” (Kayser, 1960: 108) Wat overblijft zijn de disruptieve taal en stijl die met hun absurditeiten en interrupties, alogische associaties en vreemde sprongen zelf de inhoud vormen. “Language and thought are the building materials for these verbal constructions. But language and thought are used antithetically to their normal intentions; language painstakingly formulates the irrational, while thought relentlessly pursues its opposite, cancellation of the rational.” (Beekman, 1970: 82) De stijl wordt geregeerd door paradox en contradictie, die contradictie “tends to build towards a cumulative effect of estrangement and invalidation of the tale’s logical argument”. (Beekman, 1970: 90) De groteske stijl is geen wilde expressionistische uithaal maar een “elaborate rhetoric that proceeds preferably by disorder, by defect, by the hyperbatic process”. (Beekman, 1970: 86) “Language is playing a conjurer’s trick with antilanguage: silence and the void”, (Beekman, 1970: 96) de taal is “a game of destruction”. (Beekman, 1970: 98) “Die Sprache gerät [...] aus den Fugen”, (Kayser, 1960: 112) ze pleegt “een perfide *Abbau* van de referentiële en gangbare betekenissen”. (Van den Oever, 2003: 490) Deze groteske stijl die “buiten het terrein van de stilistiek valt” (Van den Oever, 2003: 417) neemt niet alleen de traditionele bourgeoisroman onder vuur, maar ook elk mimetisch realisme.

26 De Rushdiekritiek laat die moderne groteske niet helemaal buiten beschouwing. J.M.Q. Davies meldt bijvoorbeeld: “*The Satanic Verses* is very much concerned with the alienation from self and society that both Kayser and Bakhtin associate with the inward-looking psychological grotesque from the Romantic period on.” (Davies, 1996: 33) Toch is het jargon van absurdisme, nihilisme en vervreemding zo goed als afwezig in de Rushdiekritiek. Dat heeft ongetwijfeld vooral te maken met de context en de traditie waarin Rushdie gelezen wordt; de postkoloniale literaire scène van de jaren tachtig en negentig is een heel eind verwijderd van het absurde theater en de “black humour” van de jaren zestig. In vergelijking met de Boon- en Grasskritiek zou je kunnen spreken van een omgekeerde eenzijdigheid: Rushdie’s groteske wordt haast vanzelfsprekend met verzetsvolle transgressie en carnavaleske bevrijding in verband gebracht. Het mislukken en het apocalyptische slot passen niet in die lezingen en zorgen voor onbegrip.

De stijl ‘verzerrt’ de normale wereld in een groteske irrealiteit, het groteske wordt een autonoom stilistisch universum. Dat universum is misschien wel speels, maar allerm minst komisch. De wereld is immers verengd tot een taal die aanstuurt op onherkenbaarheid, leegte en stilte.

Die traditie van verzelfstandigde taal en stijl grijpt volgens Kayser niet alleen plaats in het moderne absurde, maar strekt zich uit van Rabelais “über Shakespeare und Grimmelshausen und die Commedia dell’arte zu Sterne und Jean Paul und weiter zu James Joyce”. (Kayser, 1960: 114) Maar precies die lijn laat Kayser buiten beschouwing. Ze past niet in de demonische en nachtmerrieachtige vervreemding die hij sinds de preromantiek in het groteske leest. In die komische groteske traditie hadden hij en het moderne groteskenonderzoek dat hij verregaand heeft beïnvloed een groteske stijl en taal gevonden met heel andere intenties. Grass en Rushdie plaatsen zichzelf expliciet in die komische traditie (met Rabelais en Grimmelshausen enerzijds en Sterne en Joyce anderzijds). Ik probeer die andere, komische intenties te schetsen en zoek er een passend jargon voor.

De stijl en taal treden ook in die komische traditie op de voorgrond en worden van hun schijnbare logica beroofd. Paradox, incongruentie, uit de band springende metaforen, neologismen, vermengingen, woordspel, verknoopte zinsbouw, parodistische periodesinnen, mateloze herhalingen, verletterlijkingen, voorthuppelende toevalligheden, spitsvondige vervormingen, dezelfde soort ingrepen die in de moderne groteske de taal defamiliariseren en de narratieve logica ontmantelen, ontdoen ook hier de taal van naïeve referentialiteit. Maar de grillig verzelfstandigde taal en stijl, die de compositie van de roman mee sturen, steunen niet af op de absurde leegte. De groteske stijl is het wapen van een opstandige komedie. Ze licht uit de hengsels niet om “Abbau” te plegen en de wereld te ontredderen en te beroven van betekenis, maar om de tekst integendeel te overladen met betekenis via wat ik eerder het exces noemde, het uitvergroten, excessieve, lijfelijke en wellustig vormelijke. Het groteske is de stijl van wat te buiten gaat, van de overdaad. Die arabesken groteske put uit een oudere en helemaal niet negatief beladen traditie.

Kayser betreurde het verlies van transparante conventie. Het wegvallen van de betrouwbaarheid van de talige betekenis machine opende plotseling de duistere afgrond. “Sie, das uns vertraute und für unser In-der-Welt-Sein unentbehrliche Mittel, erweist sich plötzlich als eigenmächtig, fremdartig, dämonisch-belebt und reißt den Menschen ins Nächtliche und Unmenschliche.” (Kayser, 1960: 114) Maar in de onttoverde postromantische wereld streven Boon, Grass en Rushdie er integendeel naar om de betekenis zekerheid af te schudden. In de zich sluitende

wereld waarin zij leven is die zekerheid een nefaste dwang geworden. Zij schrijven om het keurslijf open te breken. Hun schrijven is een opstandig spel. Als post-Nietzscheanen zijn ze het geloof verloren in de transparantie van taal om de waarheid van de wereld weer te geven. Ze zijn ironici die zich bewust zijn van de contingentie van metaforen en beschrijvingen, en daarom bouwen ze kritische afstand in tegenover woorden, talen, stijlen en genres.

Zij worden naar mijn mening daarom veel adequater gelezen, niet vanuit angst wegens het verlies omdat de betekeniszekere wereld tenonder gaat, maar vanuit een jargon dat bij voorbeeld Richard Rorty (post-nietzscheaan en ook post-bakhtiniaan, al komt Bakhtin niet in de index van *Contingency, irony, and solidarity* (1989) voor) opstelde: “by constantly using terms like ‘Weltanschauung’, ‘perspective’, ‘dialectic’, ‘conceptual framework’, ‘historical epoch’, ‘language game’, ‘redescription’, ‘vocabulary’, and ‘irony’.” (Rorty, 1989: 75) Dat is het jargon van de gesitueerdheid en voorlopigheid, en van bescheidenheid. De epifanische lach herformuleert dat jargon, maakt het creatief via het genre van de roman dat zoveel andere genres, talen en wereldbeelden kan incorporeren en met elkaar kan laten interageren en dialogeren. Dat was de context voor de bakhtiniaanse analyse in hoofdstuk 2. Het groteske en de parodie zijn in mijn opvatting de cruciale strategieën van die lachende, spelende, herschrijvende en herbeschrijvende roman.

De komische groteske kan niet slechts “fortuitous” (Beekman, 1970: 104) zijn, enkel uit op “distortion”, (1970: 102) leidend alleen tot “a constriction, a foreboding, a presentiment of disaster”. (1970: 102) De rampspoed komt eraan. Maar Boon, Grass en Rushdie zetten het groteske in als een alternatief voor de verstikkende en valse zekerheid. Met arabeske overdaad en onconventionele losvormigheid ontmantelt het groteske conceptuele abstractie, zelfreferentialiteit, autoriteit, arrogantie, uniformiteit.

Precies die mechanismen die de taal van haar transparantie beroven – paradox, *calembour*, illogicieit, vermenging of mateloze associatie – creëren de komiciteit van de taal; het zijn niet zelden de mechanismen die Freud in de grap onderscheidde. De komiciteit van die groteske is cruciaal omdat ze de afkeer voor de contradictie en ambiguïteit verjaagt. Ze breekt de stabiliteit en geslotenheid open en schept de mogelijkheid tot variatie en herbeschrijving.

Die lachende herbeschrijving moet nederig zijn met haar aanspraken, en ze kan geen illusies koesteren over haar vermogen om de vrees over de absurditeit definitief te bezweren. Maar ze hoeft niet te leiden tot een absurde leegloop van betekenis, tot de “eternal loophole” waar Bakhtin voor vreesde, het duistere gat van het nihilisme dat volgt uit de eindeloze herbeschrijving en de bodemloze taal en betekenis. Want de komische groteske stapt niet weg van het concrete en

tafbare, van de manier waarop het subject in de wereld staat en die realiteit ervaart. De *Verzerrung* is geen *Abbau*, destructie, abstractie, maar een transformatie. Ze laat het groteske niet ontsproten in de irrealiteit van het surrealistische en zelfreferentiële taalspel, in de stilte en de leegte, maar streeft integendeel een grotere, zij het onconventionele, waarachtigheid na. In een ander jargon heet ze een uiting te zijn van een 'ironische' stijl. "Mais au fond, n'est-ce pas là, tout simplement, le vrai visage de la modernité, de cette incroyance radicale par quoi s'expriment à la fois l'angoisse et l'humilité de l'esprit moderne, sa maturité et son profond désenchantement?" (Ricard, 1984: 84)

Bij het groteske treden taal en stijl op de voorgrond, taal verzelfstandigt, stijl verkrijgt autonomie. In de moderne groteske verdwijnt niet alleen de wereld achter die taal, ook de held en het subject verschrompelen. Een onpersoonlijke waarneming en beschrijving neemt over. "An objectivity of expression", noemt Beekman dat. "[T]he grotesques establish their own autonomous microcosm by eliminating the author from its independent domain." (Beekman, 1970: 22) De taal streeft onpersoonlijkheid en objectiviteit na. "The author is objective to the point of anonymity. Like an indifferent god he watches the fictional events unfold with what Salomon Friedlaender called 'schöpferische Indifferenz.'" (1970: 100) Het verklaart de kilte die Kayser in het groteske leest.

Van die onpersoonlijke kilte is niets merkbaar in *De Kapellekensbaan*, *Die Blechtrommel* en *Midnight's Children*. De komische groteske stijl van die romans etaleert het volslagen tegendeel van *schöpferische Indifferenz*. Die romans zijn de ontboezemingen en vertolkingen van schrijvende vertellers. Stijl is het bewuste en vrolijk gemanipuleerde spel van een schrijvend en een zichzelf en zijn eigen wereld beschrijvend subject. De stijl van *Midnight's Children* is de stijl van Saleem Sinai. Hij verdwijnt niet achter de taal, hij herschept er zichzelf en zijn wereld veelvuldig mee. Saleem schrijft om te 'herschrijven'. Hij schrijft de Indische geschiedenis als zijn autobiografie en schrijft India als zijn lichaam. Zijn roman is een uitgesponnen oefening in transformatie. Saleem subjectivert de wereld in extreme mate.

Toch getuigt ook de groteske stijl van Saleem, en van Boontje en van Oskar, van een diepgaande breuk. Bij *De Kapellekensbaan* stelde ik al vast dat de taal van Boontje geen nuchter analytisch instrument was waarmee hij de wereld, zichzelf en de psyche van zijn personages soeverein kon doorgronden. Stijl was niet zijn unieke en consistente perspectief op de werkelijkheid, evenmin de reflectie van het subject Boontje of het portret van diens psychologie. Boontje bezat de taal niet, hij was een buikspreker voor andere stemmen, moest strijden met de intenties en wereldbeelden die hun neerslag hadden gevonden in de taal en stijl

van die anderen. Zijn schrijven was een onderzoeksmethode. Boon scheurde subject en stijl radicaal los. In dat antiromantisme (dat in mijn lezing het fundament is van *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*) was hij veel radicaler dan Grass en Rushdie.

Oskar Matzerath onttrok zich op een geniepigere manier aan de subjectieve waarheid nastrevende taal en stijl. Zijn vertelling leek alleen maar op een confessie. Oskar gebruikte de genres en conventies maar stoorde zich niet aan hun waarheidsaanspraken. De roman moest niet de getrouwe spiegel van Oskar Matzerath worden, een unieke vorm waarin hij zijn subject en leven had gegoten, een “integral viewpoint” van zijn “integral individual personality”. Hij speelde rollen en poses en trok verschillende stilistische gewaden aan. Oskar streefde niet naar een uniek zelfinzicht en authenticiteit. Hij gebruikte stijlen en talen om de schizofrene ervaringen van de recente geschiedenis te kunnen weergeven.

Ook in *Midnight's Children* is de romantisch-moderne vereenzelviging van taal, subject en wereld verbroken. De roman toont de wereld volgens Saleem Sinai, maar die wereld is niet de zuivere expressie van Saleem. *Midnight's Children* heeft niet één geüniformiseerde stijl. Saleem wakkert dialogisch conflict aan en zet zijn stijlen in om te herbeschrijven. Hij hanteert talen die doen twifelen aan de interpretatie van de werkelijkheid, laat de taal dromen, ijlen en voorspellen, ondergraaft ‘de realiteit’ door tegenstrijdige beschrijvingen te geven, zet het magische op tegen het rationele, het nuchtere tegen het koortsige, laat de taal spelen met het fantastische. Daarom is de roman wel doordrongen van zijn persoonlijke stijl, maar wordt hij helemaal niet gedomineerd door één gestroomlijnde stijl. Veeleer is de roman de stijlcollectie van een poseur, een lappendeken aan stijlen, een maskerade van een op succes mikkende verteller en een grootsprakerig kind.

De bravoure van het fantastische en het magische, de normalisering van droomsequenties en het mythologiseren van het alledaagse, processen die vooral via de taal en stijl voltrokken worden, geven *Midnight's Children* het predikaat bij uitstek een postkoloniale roman te zijn – een roman die de rationaliteit en werkelijkheidswang van de westerse romanepistemologie afgooit, een roman die in en met de groteske taal andere werkelijkheden aan bod laat komen. Maar dat de groteske talen en stijlen daartoe in staat zijn, om te alterneren en uit te dagen, om te variëren en te herfraseren, wijst vooral op een laatmodern (om het postprefix te vermijden) bewustzijn. In de onttoverde postromantische wereld kan het subject niet meer soeverein betekenis geven. Sinds Wittgenstein en Heidegger is duidelijk hoezeer subjectiviteit (en elk in de wereld zijn) zelf ook een beschrijving is, een taal. Wittgenstein dacht nog in objectieve taalsystemen en logische *language games*. Maar Bakhtin laat geen illusies bestaan over de

zelfdeterminering van het subject. Elke taal is fundamenteel relationeel, (zelf) beschrijvingen zijn daarom intersubjectief, radicaal dialogisch, voorlopig en tentatief.

3 • Een epische performer

Saleem neemt de pose aan van een epische verteller die verheven stijlen leent om zich tot een held in het centrum van de natie te kunnen herschrijven. Maar de op de mondelinge taal gerichte groteske skaz ondermijnt de epische verhevenheid.

Saleem reduceert India niet tot het beeld van zichzelf. Hij ontbeert zo'n essentie. Hij vergroot zichzelf uit tot India. Die uitvergroting is een zaak van stijl: epische grandeur, heroïsche grootspraak, verheven dictie, een hele batterij stijlfiguren die het ordinaire opkrikken tot het uitzonderlijke. Saleem leent de talen die zijn individuele en infantiele wereld nationale en continentale draagwijdte kunnen geven. Dat is de incongruente en groteske pose van Saleem. Op die manier wordt zijn stijl de inhoud, en licht zijn taal de bekende wereld uit de hengsels en transformeert ze die wereld tot een vreemde pseudo-epische wereld.

Om die groteske transformatie geloofwaardiger te maken, thematiseert Saleem het schrijven van zijn roman als het plegen van een epische vertelling. Net als Oskar en Boontje maakt hij het vertellen zelf tot het kaderverhaal voor de vertelling. Saleem is niet zomaar romancier. Hij vergelijkt zich met "Valmiki, the author of the *Ramayana*, [who] dictated his masterpiece to elephant-headed Ganesh [...]". (MC, 149) En in een door kruiden opgewekte koortsdroom voelt hij zich zelfs goddelijk: "Am I [...] merely mortal – or something more? Such as – yes, why not – mammoth-trunked, Ganesh-nosed as I am – perhaps, the Elephant." (MC, 192) Dat is een godheid "[who] controls the waters, bringing the gift of rain" en die de afstammeling is van "the Old Tortoise Man, lord and progenitor of all creatures on the earth ...". (MC, 192) Een schrijver van zulke komaf is een almachtige schepper. Zijn publiek bestaat uit de ongeletterde Padma, de aardse sceptica. Zij is zijn muse en zijn verpleegster, ze voedt en verzorgt hem, zij die genoemd is naar "the lotus goddess, whose most common appellation amongst village folk is 'The One Who Possesses Dung'", (MC, 25) poogt hem 'vruchtbaar' te maken als verteller en als man.

Padma is een toetssteen voor de verteller, ze is de nuchtere volkse critica die aanspoort tot rechtlijnigheid en "what-happened-nextism" (MC, 39), geïrriteerd raakt door verstorend metafictioneel zelfbewustzijn ("whenever, like an incom-

petent puppeteer, I reveal the hands holding the strings” (MC, 65)), ongelovig staat tegenover al te fantastische beweringen. Ze is de fictionalisering van de geïntendeerde lezer en verwoordt de reacties en twijfels van die lezer. Maar Rushdie problematiseert die relatie tussen lezer en schrijver niet verder. Hij houdt het kaderverhaal binnen conventionele grenzen en maakt er niet het dialogische spel van dat Boon opzette en waarmee Boon ontologische twijfel zaaide over het vertelde.²⁷

Het belang van de kadervertelling ligt vooral in de suggestie van oraliteit. Wat Saleem schrijft, vertelt hij ook. Dat vertellen beïnvloedt verregaand de manier waarop hij schrijft – zijn stijl. In de oraliteit, in het declameren van de roman, grijpt Saleem de macht over het vertelde. *Skaz*, de imitatie van spreektaal in de geschreven taal, is een van de voornaamste strategieën waarmee het groteske de rationele geproportioneerde taal en stijl ondergraaft. (Ejchenbaum, 1969, de term is intussen via Bakhtin een courant begrip in de stilistiek.)

Komisch *skaz* is bij uitstek de stijl waar de vertelwijze bepalend is voor het handelingsverloop, en het hoe van het vertellen bepaalt wat er verteld wordt. Volgens Ejchenbaum gebeurt dat vooral via het woordspel en de taalanekdotiek van de pure oraliteit (“aus lebendigen Redevorstellungen und Sprechemotionen” (Ejchenbaum, 1969: 129)), maar in *Midnight's Children* neemt de taal en stijl het vooral over van zakelijk en transparant realistisch vertellen omdat het vertellen het karakter van een opvoering krijgt. Achter het vertellen “verbirgt sich oft etwas wie ein Schauspieler, so daß der *skaz* den Charakter eines Spiels annimmt und die Komposition nicht durch eine einfache Verkettung von Witzen bestimmt wird, sondern durch ein gewisses System verschiedenartiger mimisch-artikulatorischer Gesten”. (Ejchenbaum, 1969: 125) Saleem speelt zo’n epische verteller-acteur, een verteller die hele dorpen rond zich verzamelt en dagenlang vertelt in de schaduw van een boom. Die moet het narratieve spel zo behendig mogelijk spelen. Hij bemeestert de economie van de performance, het mondjesmaat weergeven, het vooruitblikken, uitstellen en uitweiden, de samenvattende stand van zaken en de vragende terugblik, de stijl van retorische vragen²⁸ en verband suggererende opsommingen, bezwerende en drama opbouwende her-

²⁷ Saleem citeert Padma wel vaker, maar laat haar slechts één keer uitgebreider aan het woord: “Padma’s story (given in her own words, and read back to her for eye-rolling, high-wailing, mammary-thumping confirmation): ‘It was my own foolish pride and vanity, Saleem baba, from which cause I did run from you, [...]’ (MC, 190) Zij put zich uit in verontschuldigheden, Saleem krijgt zijn grote gelijk, en wil dat goed bevestigd zien. Zijn competentie als verteller staat opnieuw buiten kijf, hij heeft zijn toehoorder stevig in zijn greep. Padma dreigt een opstandig personage te worden dat zich (zoals de personages in Boons actuele roman) wil ontvoogden van de schrijver en verzet voeren tegen de conceptuele almacht van de schrijver, maar Rushdie bewandelt dat pad niet verder. Veeleer dan om dubbelzinnigheden en twijfels te zaaien, laat hij Saleem Padma gebruiken om twijfels over de vertelling en het vertelde te bezweren.

halingen.²⁹ De verteller-Komödiant moet zijn publiek bij de les houden en entertainen, spanning creëren, wendingen in de plot exploiteren, verwachtingen frustreren (maar niet te veel). De plot verdwijnt niet onder de taal en stijl, integendeel, de orale stijl vuurt de plot tot een razend tempo aan. Padma is het volkstribunaal waarbij Saleem de efficiëntie van zijn opvoering kan testen – is ze “hooked” (MC, 39) of niet? Wanneer ze wegloopt, belandt hij in een crisis, want hij wil dat zijn publiek hem liefheeft én gelooft. Zijn vertelling is pas geslaagd wanneer hij (voorbarig) kan vaststellen: “No doubt about it: my story has her by the throat, [...]” (MC, 39)

Maar *skaz* is niet alleen belangrijk omwille van de gerichtheid op het orale vertellen. Interessanter aan *skaz* vindt Bakhtin (PDP: 191 e.v.) dat in het (pseudo) vertellen de dialogiciteit van taal veel sterker tot uitdrukking komt. *Skaz* is niet de ‘künstliche Imitation der monologischen Rede’, zoals de Russische formalisten het omschreven, maar “it seems to us that in most cases *skaz* is introduced precisely for the sake of *someone else’s voice*, a voice socially distinct, carrying with it precisely those points of view and evaluations necessary to the author”. (PDP, 192) *Skaz* is niet de objectieve representatie van een volkse taal, maar een veelgelaagde zelfbewuste taal die andere talen aanhaalt en dat meestal doet met een parodistische houding tegenover die geciteerde talen. Bij spreektaal ontstaat veel vaker een situatie “where one speaker very often literally repeats the statement of the other speaker, investing it with new value and accenting it in his own way – with expressions of doubt, indignation, irony, mockery, ridicule, and the like”. (PDP, 194)

Creëerde *skaz* volgens de Russische formalisten een lichte, komische stijl door haar grammaticaal en sociaal afwijkende logica – haar ‘nonliterariteit’ –, dan ziet Bakhtin interessantere redenen voor de komiciteit: *Skaz* ironiseert de geciteerde talen, zaait lachend dubbelzinnigheid en ondermijnt intenties en wereldbeelden. *Skaz* slaagt erin om met verschillende monden te spreken en maakt geobjectiveerde taal conditioneel. De verbale flair, die schijnbaar het natuurlijke taalgebruik imiteert en die dus realistischer overkomt, ondergraaft waar-

²⁸ Om toch even een voorbeeld te geven: “What was in the room with Ahmed Sinai? What had given my father a face from which djinns and money had been chased away and replaced by a look of utter desolation? What sat huddled up in the corner of the room, filling the air with a sulphurous stench? What, shaped like a man, lacked fingers and toes: whose face seemed to bubble like the hot springs of New Zealand (which I’d seen in the *Wonder Book of Wonders*)?... No time to explain, because Mary Pereira has begun to talk, gabbling out a secret which has been hidden for over eleven years, [...]” (MC, 272) Keer op keer bouwt Saleem spanning met dergelijke vragenreeksen, zie bij voorbeeld ook MC, 146; 170; 302; 326; 329; enzovoort.

²⁹ “[B]ut I, who had spent much of my babyhood in the bitter mittens and soured pom-pom hats of her envy, who had been unknowingly infected with failure by the innocent-looking baby-things into which she had knitted her hatred, and who, moreover, could clearly remember what it was like to be possessed by revenge-lust, I, Saleem-the-drained, could smell the vengeful odours leaking out of her glands.” (MC, 298)

heidsaanspraken. Saleem schakelt graag over op *skaz* vooral wanneer hij in nauwe schoentjes komt over de geloofwaardigheid van zijn verhaal. Moeten we het nu echt letterlijk nemen dat Parvati hem wegtoverde in haar mand en hem zo meesmokkelde naar India? – het is zowat zijn meest fantastische verhaal.

‘Vanished? How vanished, what vanished?’ Padma’s head jerks up; Padma’s eyes stare at me in bewilderment. I, shrugging, merely reiterate: Vanished, just like that. Disappeared. Dematerialized. Like a djinn: poof, like so. ‘So,’ Padma presses me, ‘she really-truly was a witch?’ Really-truly. **I was in the basket, but also not in the basket;** [...]. (MC, 368 [eigen nadruk])

Door de ongelovige woorden van Padma (“vanished?”) te herhalen en te versterken met meer verbaal vuurwerk (“poof, like so”) bespeelt Saleem volop de dubbelzinnigheid van ironie – hij affirmeert het ongelovige. Zijn bezwerende kortademige bevestiging in de spreekstijl van de goochelaar (vanished disappeared dematerialised poof like so) maakt de zaak alleen fantastischer en exotischer (like a djinn). Het epos krijgt de trekken van een op speciale effecten en exotische fantasie beluste Indische soap, “the noble sentiments of the Ramayana combine with the cheap melodrama of the Bombay talkie”. (MC, 255) Tegelijkertijd wordt het magisch realistische oer-India dat zo verbonden lijkt met de oraliteit, de oude wijsheden en fantastische geruchten waarover figuren als de ferryman Tai, Mary Pereira en Padma vertellen, juist via de oraliteit aan scepsis onderworpen.

In wat volgt, lees ik de stijl van het hoofdstuk “Many-headed Monsters” als de oscillering van affirmatie en ondermijning, als een continue door de taal aangedreven herbeschrijving, als een lachend overdadige arabeske die de tastbare werkelijkheid naar voren haalt. De epische stijl die Saleem hanteert, bijt zichzelf in de staart: Saleem leent epische stilistische gewichtigheid om zijn impersonatie van India, de herschrijving van zichzelf en zijn leven in het centrum van de natie, aannemelijk te maken. Maar de epische vertelsituatie laat hem als performer een orale vertelstijl hanteren die elke epische afronding en totaliteit ondermijnt. De verheven stijlen die hij zich aanmeet, hebben dus een tegenovergesteld effect: ze trekken in twijfel wat ze eigenlijk horen te bevestigen. Hierin ligt de oorzaak voor de groteske generische hoogspanning die ik in *Midnight’s Children* lees.

4•Waarheid in stijl

Een voorbeeld van hoe de voortdurende herbeschrijving werkt.

Waar toe dient die veelheid aan stijlen, talen en beschrijvingen? Aan het begin van het hoofdstuk “Many-headed Monsters” roept S.P. Butt, een zakenpartner van Saleems vader, vol ongeloof uit: “[...]what’s real any more? I ask you? What’s true?” (MC, 79) Butts vertrouwen in de werkelijkheid is geschokt door de plannen van Pakistan om bij de afsplitsing van India de klokken dertig minuten voor te zetten op die van India. Als met de tijd al geknoeid kan worden, wat moet een mens dan nog van de wereld geloven? Bijna 31 jaar na datum heeft Saleem een antwoord klaar voor Butt. Butt stelde volgens Saleem eigenlijk de verkeerde vraag, want: “What’s real and what’s true aren’t necessarily the same’.” (MC, 79) Dat heeft Butt intussen ervaren. Saleem meldt laconiek in een bijzin: “Butt [...] got his throat slit in the Partition riots and lost interest in time.” (MC, 79)

Saleem is geen relativist. *Echt* is dat Butt dood is. Maar *waarheid* is een versie over die dood, over de context, reden en zin van die dood, over het uur van die dood, en over de plaats. *Waarheid* is een verhaal: “*True*, for me, was from my earliest days something hidden inside the stories Mary Pereira told me: [...]. *True* was a thing concealed just over the horizon towards which the fisherman’s finger pointed in the picture on my wall, while the young Raleigh listened to his tales. Now, writing this in my Anglepoised pool of light, I measure truth against those early things: Is this how Mary would have told it? I ask. Is this what the fisherman would have said? ...” (MC, 79) Het is een cruciale passage die ons terugbrengt naar de ‘pointing finger’. Saleem doet hier de epistemologie van zijn autobiografische vertelling uit de doeken, wat zijn roman zegt over de wereld, en hoe wat hij schrijft zich verhoudt tot wat hij ervaren en beleefd heeft. Als schrijver maakt Saleem geen ervaringen. Hij zit in de business van zo overtuigend mogelijke waarheden produceren. Overtuigingskracht put de schrijver uit zijn taal en zijn stijl, uit de manier waarop hij het werkelijke beschrijft – “**how** Mary would have told it”. Dat is wat hij in het hoofdstuk “Many-headed Monsters” zal demonstreren: “And by those standards it is undeniably true that, one day in January 1947, my mother heard all about me six months before I turned up, while my father came up against a demon king.” (MC, 79–80 [eigen nadruk]) Saleem zal met de stijl van zijn vertelling het fantastische onweerlegbaar waar maken. Of niet?

Over twee avonturen vertelt Saleem, een met zijn vader in de hoofdrol en een met zijn moeder, allebei naar een oud fort in Delhi, allebei in het grootste geheim. We zijn beland in een avonturenroman, Saleem is nog altijd niet geboren. Het rationalistische en modernistische streven van grootvader Aadam Aziz dat

aan de basis ligt van India's onafhankelijkheidsstrijd is uit de doeken gedaan. Hier komt het magische en mythische India op de proppen. Saleem vervult de vertelbelofte die hij op de eerste pagina uitsprak, om de verschillende *waarheden* van India te tonen: "so many stories to tell, too many, such an excess of intertwined lives events miracles places rumours, so dense a commingling of **the improbable and the mundane!**" (MC, 11 [eigen nadruk])

Met de manier waarop hij vertelt geeft Saleem meteen te kennen over welk soort waarheden het zal gaan: hints, raadsels, mysteries, voorspellingen, voorafspiegelingen, dualismen, parallellieën. Saleem steekt van wal:

One journey began at a fort; one should have ended at a fort, and did not. One foretold the future; the other settled its geographical location. During one journey, monkeys danced entertainingly; while, in the other place, a monkey was also dancing, but with disastrous results. In both adventures, a part was played by vultures. And many-headed monsters lurked at the end of both roads. (MC, 80)

Saleem speelt de magisch-epische verteller die zijn publiek opwarmt. Zijn voorspellingen klinken als een fantastisch en onbegrijpelijk raadsel, als een orakel. De tekst orakelt over zichzelf, als orakel kondigt hij een 'echt' orakel aan, het orakel over Saleem. Stijl wordt inhoud, inhoud wordt stijl. De lezer verliest zijn houvast, hij lijkt verzeild in een magisch-grotesk universum. Maar hij zal snel kunnen achterhalen hoe dit raadsel werkt. Nog voor het hoofdstuk om is, zal hij begrijpen dat het magische ook gewoon letterlijk gelezen kan worden. Geldt dat dan ook voor het orakel over Saleem? Voor de hele roman?

Maar zoals Saleem loop ik al te zeer vooruit. "One at a time, then ... and here is Amina Sinai beneath the high walls of the Red Fort, where Mughals ruled, from whose heights the new nation will be proclaimed ... neither monarch nor herald, my mother is nevertheless greeted with warmth (despite the weather)." (MC, 80) De stijl kondigt magie aan, maar ook speelsheid. Al in de eerste zin slaat de taal associatief op hol, "time" (hoewel niet in de betekenis van 'tijd' maar 'keer') leidt naar glorieus verleden (Mughals) en toekomst (new nation), "Mughals" leidt naar "monarch" en "new nation" naar "herald", (en meteen volgt een ontkenning want het gaat over Amina Sinai, de echte boodschap van de zin), en het warme begroeten leidt naar het koude weer. Vooral dat laatste "warmth (despite the weather)" is de overdrijving die de speelsheid en de komische intentie van de stijl aangeeft. Na de verheven gedachten aan "Mughals", "new nations", "monarchs" en "heralds" volgt het contrast en duikt de nederige Lifafa Das op, eigenaar van een peepshow op wielen; een kolderachtige entr'acte met de taxichauffeur leidt tot de grap: "[s]o Amina shares her seat with a black peepshow on wheels, [...]." (MC, 80) De ene taxi brengt de andere op de scène: "But here, refusing to wait its turn, is another taxi, pausing outside another fort, unloading its cargo of three men in business suits, [...]." (MC, 80) Het is een ronduit clownesk misvormd trio

dat wordt “uitgeladen”: “[...] one man long as a life and thin as a lie, a second who seems to lack a spine, and a third whose lower lip juts, whose belly tends to squashiness, whose hair is thinning and greasy and worming over the tops of his ears, and [...]” (MC, 80–81) Ze staan helemaal misplaatst in hun zakenpak naast the Old Fort, “[a] ruin of an impossibly antique time”. (MC, 81)

Saleem-de-epicus vertelt als een soapregisseur, hij werkt met de kitscherige truc van het ‘split screen’: twee taxi’s, twee fortén, twee keer misplaatste en verkeerd geklede protagonisten, allen houden krampachtig handtassen en zakken vast. De ene chauffeur is “irascible”, (MC, 81) de andere is daarentegen “ebullient”, (MC, 81) stilistisch zijn die woorden zwaar geschut om taxichauffeurs te beschrijven. Op allerlei manier geeft de stijl dus aan: deze epische vertelling is komisch, lichtvoetig, niet ernstig.

Maar op beide scènes treden de protagonisten duistere werelden binnen waar ze vervreemd zijn en waar ze door angst bevangen worden: Amina ziet in de steegjes van de oude stad plotseling de ‘onzichtbaren’, “the invisible people” die ze met haar upper class “city eyes” anders niet ziet: de bedelaars, misvormden, zieken en schaamtelozen, die nu allemaal aan haar sari trekken, en ze bedenkt: “It’s like being surrounded by some terrible monster, a creature with heads and heads and heads.” (MC, 81) Krijgen we dan toch de nachtmerrie van de moderne groteske die de protagonisten stort in een vreeswekkend vervormde en onbegrijpelijke wereld? “[B]ut she corrects herself”, gaat de zin door, “no, of course not a monster, these poor poor people – what then? A power of some sort, a force which does not know its strength, which has perhaps decayed into impotence [...]?” (MC, 81) Goed, geen vreeswekkende vervreemding, maar dan wel een magische kanteling van de wereld? “No, these are not decayed people, despite everything.” (MC, 82) En terwijl Amina beschrijving na beschrijving verwerpt van de groteske wereld waarin ze verzeild is, komt ze oog in oog te staan met “the face of – impossible! – a white man” die aan het bedelen is. (MC, 82) Die bedelende met as bestrooide blanke³⁰ blijkt dan nog een vrouw te zijn, “Hijra, transvestite”, (MC, 82) die haar schaamte bekent over haar rol in sectaire rellen waarbij duizenden omgebracht zijn. Zo complex tegenstrijdig is India, niet gevaarlijk door zijn vervreemding, maar gevaarlijk door zijn realiteit: “Soon they [de blanken] will all go; and then we’ll be free to kill each other”, reageert Lifafa Das.

Voortdurend schommelt de taal tussen een magische en een realistische beschrijving. Amina beklimt de trappen van een gebouw vol kreupelen, ze klimt

³⁰ Amina kijkt met “embarrassment” naar het blanke gezicht, en de verteller voegt eraan toe waarom: “– embarrassment, because he was white, and begging was not for white people.” (MC, 82) Met dit soort kleine maar voor Indiërs al te evidente wegwijzers geeft Rushdie aan hoe hij Saleem niet alleen voor een Indisch publiek laat schrijven, maar voor een internationaal publiek.

“towards a prophecy”, “the darkened stairwell is full of eyes, [...] eyes lapping her up like bright rough cats’ tongues”, “she sees dark light filtering down on to the heads of queueing cripples”, “[w]hat will be, will be, her strength of mind and her hold in the world seeping out of her into the dark sponge of the staircase air”. (MC, 83) De realiteit ontglipt Amina, ze stapt in een tafereel van Jeroen Bosch, een helse congregatie van kreupelen waar ‘duister licht’ schijnt en ogen tongen worden. Of is het gewoon een wachtende rij mensen? “My number two cousin’, Lifafa Das says, ‘is bone-setter’”. (MC, 83) De kreupelen worden ordinaire patiënten. Maar opnieuw gaat de slinger: Amina ziet “insane shapes on the roof: monkeys dancing; mongeese leaping, snakes swaying in baskets; and on the parapet, the silhouettes of large birds, whose bodies are as hooked and cruel as their beaks: vultures.” (MC, 84) Opnieuw heeft Lifafa Das een realistische verklaring. Wanneer Amina eindelijk de wereld realistisch denkt te kunnen zien (zoals het bordje met “SPITTING DURING VISIT IS QUITE A BAD HABIT” naast een afbeelding van Vishnu) (MC, 84) krijgt haar wankele greep op de realiteit de grootste klap: “There is no furniture ... and Shri Ramram Seth is sitting cross-legged, six inches above the ground.” (MC, 84)

Op dat dramatische moment treedt Saleem uit de schaduw.³¹ De verteller die achter de schermen de touwtjes vasthield en de taal tussen realisme en magie liet dansen, neemt de tekst in handen: “I must admit it: to her shame, my mother screamed...” (MC, 84) Waarom moet hij dat ‘toegeven’, en waarom moet Amina daar beschaamd over zijn? Omdat ze te nuchter is voor de omgeving, of te lichtgelovig dat ze magie veronderstelt? Het mysterie wordt alleen maar groter, maar de hand die het mysterie stuurt, toont zichzelf, en blijft zich enkele

³¹ Hij zal zich in dit hoofdstuk nog twee keer expliciet manifesteren als verteller, telkens met een uitgesproken andere stijl. Wanneer hij de scène van de voorspelling begint te vertellen, wordt hij bevangen door ambigüiteiten en twijfels. Hij voelt wantrouwen, moet gissen, hij vertrouwt zijn eigen vertelling niet meer. Hij stuurt aan op vervreemding, de woorden zelf vervormt hij niet, maar de zinnen worden nauwer en korter en ze blijven halfgevormd, vraag na vraag is verbonden door gedachtestrepen, de vragende inversie haalt onderuit wat net geschreven is, zodat Saleem vertelt zonder te affirmeren, hoewel zijn vragen retorisch zijn en dus ook bevestigen, buiten adem door alle in mekaar hakende vragen en door zinnen die samenhangen in juxtapositie en amper gesterkt worden door actieve werkwoorden. (MC, 86–87) Wanneer hij een pagina verderop uit de doeken doet waarom hij twijfelt en aarzelt – hij koestert achterdocht over de eerbaarheid van zijn moeder –, gebiedt hij niet meer en twijfelt hij niet meer, maar pleit hij ritueel-plechtstatig als een oubollige jurist, met zelfgestelde vragen en antwoorden, vol zelfovertuiging: “And now my unreasonable suspicions ask the ultimate question ... did Amina, pure-as-pure, actually, because of her weakness for men who resembled Nadir Khan, could she have ... in her odd frame of mind, and moved by the seer’s illness, might she not ...” (MC, 88) De vragen getuigen dus niet van zijn eigen twijfel, ze dienden als insinuatie, “for later, [...] she gave me hard, clear, irrefutable proofs”. (MC, 88)

Saleem treedt als verteller uit de achtergrond naar voren, onthult “the hands holding the strings”, (MC, 65) niet om zijn eigen twijfel over zijn capaciteiten als (alwetende) verteller te uiten, of om te twijfelen aan de magische voorspelling, want zelf voelt hij helemaal geen twijfels over de magie of over wat hij kan weten, maar om ambigüiteit te zaaien over wat hij zelf verteld heeft, om “the truth” die zijn eigen tekst naar voren schuift, te ondergraven met typisch oraal taalspel.

paragrafen manifesteren. Als een onderlegde soapregisseur laat Saleem na die dramatische piek het verhaal van Amina los en neemt de draad van de gebeurtenissen in het andere fort op. Niet meer een alwetende verteller neemt objectief waar in een tekst die zichzelf lijkt te schrijven, maar het medium verandert van schrijven in vertellen, en Saleem spreekt Padma aan. “You’ve never been there”, (MC, 84) zegt hij, en hij appelleert rechtstreeks aan haar inlevingsvermogen. Hij blijft haar aandacht vasthouden, met zachte imperatieven leidt hij hoe zij de imaginaire film moet bekijken die hij voor haar ogen afspeelt: “watch him now as he arrives [...]; as he hops [...], “Watch Hanuman now, dragging [...]. See him tear at them: rip! rap! rop! ... Look how deftly he scoops paper [...].” (MC, 85)³¹ Een komisch drama speelt zich af, apen strooien het afpersingsgeld uit. Saleem zegt zelf dat hij aan de epische wereld van de Ramayana appelleert (“I shall call him Hanuman, after the monkey god who helped Prince Rama defeat the original Ravana, [...])” (MC, 84)), maar de epiek ruimt tijdens deze *skaz*-passage de baan voor farce: “and now, kick! thump! and again kick! the three soft grey stones go over the edge, downdown into the dark, and at last there comes a soft disconsolate plop.” (MC, 85) Het is de stijl van een strip, hij geeft weer hoe een cartoon de gebeurtenissen zou representeren.

De “grotesque figure” en de “monster from the shadow of his ruined room” die Ahmed in de volgende zin ziet, hebben niets angstaanjagends, duisters of magisch’ meer. Inderdaad, de duivel is een “ragged-pajama’d creature in the head-dress of a demon, a papier-mâché deviltop which has faces grinning on every side of it ... the appointed representative of the Ravana gang.” (MC, 85) Een arme schurk met een grijnzend masker, een clown die aardig vloekt. Het drama van het vallende geld wordt kolder met drie clowneske zakenmannen die in de goot “shovelling grabbing scrabbling” (MC, 85) tussen rottend fruit en uitwerpselen hun bankbiljetten bijengaren. De afpersers steken de opslagplaatsen in brand, en de drie zakenmannen staan enkele pagina’s later naar het laaiende vuur te kijken, maar de gevolgen zijn niet erg: “‘God save us’, said Mr Butt, but Mustapha Kemal, more pragmatically, answered: ‘Thank God we are well insured.’” (MC, 89)

Wanneer Saleem terugkeer naar de scène waar hij de gillende Amina heeft achtergelaten, komt zijn toelichting dan ook niet meer als een schok: “... But of course, Ramram the seer was not really floating in mid-air, six inches above the ground.” Hij zit op een plankje dat uit de muur komt. “‘Cheap trick’, she told herself [...].” (MC, 86) Dat is ook wat de lezer lachend begint te denken over de stijl van Saleem.

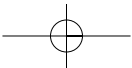
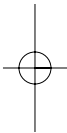
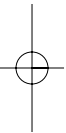
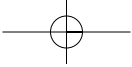
En dan heeft Saleem nog niet eens zijn grootste troef uitgespeeld, de profetie van zijn leven. Hij laat de ziener Ramram schuimbekkend en oogrollend orakelen: “Newspaper praises him, two mothers raise him! Bicyclists love him – but, crowds will shove him! Sisters will weep; cobra will creep ...” (MC, 87) Of nog: “Washing

will hide him – voices will guide him! Friends mutilate him – blood will betray him!” (MC, 87) Magie, oraliteit, groteske vervreemding, epische grootsprakerigheid en het komische staan elkaar niet meer in de weg. De waarzegger voelt “history speaking through his lips”. (MC, 87) Maar het fijne gezelschap van “snake-charmer mongoose-dancer bone-setter and peepshow-wallah” vallen potsierlijk “into a handflapping frenzy of helpless alarm” wanneer ze hun neef zo zien schuimbekken. (MC, 87) “Too much prophecy, man”, zucht een van de neven als een zwarte gangster in een Amerikaanse televisiefilm. “Our Ramram made too much damn prophecy tonight.” (MC, 87)

“I wish I’d understood what your cousinji meant”, (MC, 88) laat Saleem zijn moeder in een flash-forward (“many years later” (MC, 87)) verzuchten. Maar de lezer hoeft slechts terug te bladeren naar de voorspelling die Saleem over zijn eigen tekst gedaan heeft (over fortent, avonturen, gieren en dansende apen) om de pompeuze raadselachtigheid en pseudomystiek van de voorspelling te kunnen doorprikken. Die lezer was al gewaarschuwd: zijn verbeelding hoeft niet in overdrive te gaan om zoals die van Amina alles in een magisch licht te zien zodat het monsterlijk wordt (“[t]here will be two heads – but you shall see only one [...]” (MC, 87)). Zoals met het raadsel dat Oedipus heeft oplost, is de oplossing kinderlijk eenvoudig. Wat er staat is meestal wat er is, want de stijl die ‘the truth’ zo graag wil manipuleren tegenover ‘the real’ blijkt slechts een goedkope truc, de effectenjagerij van een showman. Want waartoe moet al die mystiek en pseudomystiek leiden? “There were mysteries that could not be cleared up until I stepped on to the scene...” (MC, 90)

Al blijft de voorspelling natuurlijk wel een sterk staaltje magie.

En zo blijft de lezer hoofdschuddend zoeken en rondtasten in een tekst die hem alsmaar opnieuw aanzet tot herijken en herinterpreteren, een roman die geen zekere interpretatie overeind laat, behalve dan dat Saleem het middelpunt van de wereld is; of niet soms?



CONCLUSIE

Deze studie begon bij het idee van de prozaïsche lach. Koestert de lyrische lach de verwachtingen van harmonie, schoonheid, geluk, desnoods als een dromerige illusie, dan komt de prozaïsche lach met het vale ochtendlicht dat de laatste betovering verdrijft. Die prozaïsche lach ontnuchtert en ontmaskert, hij is oneerbiedig en profaan. Hij is dwingend. De tijd van divertissement en entertainment is voorbij. In de grijze ochtend dringt de wereld zich op en hij vergt een antwoord. Die lach heb ik beschreven als een afdoend antwoord, een komisch antwoord op de impasse waarin de moderne mens beland is.

In verschillende jargons heb ik proberen te omschrijven waaruit dat prozaïsche, komische antwoord precies bestaat. Vooral wilde ik bekijken wat de lach voor de roman kan betekenen, meer bepaald op welke manier die prozaïsche lach in de roman vorm heeft gekregen en welke wereld de roman door het perspectief van die prozaïsche lach beschrijft. Als voorbeeld heb ik drie laat-20ste-eeuwse romans gekozen die de tegendraadse komische romantraditie een nieuwe vitaliteit hebben gegeven. Het zijn complexe romans die zich inlaten met de wereld en de geschiedenis; hun helden zoeken koortsig naar hun plaats en betekenis in de wereld. Het komische is een sleutel gebleken waarmee hun verwarrende en verontrustende ambiguïteit als betekenisvol kan worden lezen.

Het komische is geen verblinding. Dat heb ik in hoofdstuk 1 willen aantonen. Dat hoofdstuk leverde een abstracte beschrijving van de lach als een vorm van cognitie. De lach ontspringt uit een moment van perplexiteit. De logica stukt, een incongruentie blijkt onoplosbaar vanuit het gangbare denken, de geest moet zich gewonnen geven en het lichaam lacht de paradox toe. In de lach verliest de mens zijn controle, dat effect van de lach blijkt een afspiegeling van wat tot de lach leidt: de poging tot controle, het onherroepelijke falen, de duizeling die dat falen teweegbrengt, de wilde desintegratie van het decorum, de ratio, de orde, en het onweersaanbare plezier daarin. Het komische ontmaskert de mens als een gespleten wezen; het ontmaskert de controle, de ratio en het decorum als orde. De komische catharsis is daarom tegelijkertijd genadeloos en begenadigd. De aspiraties om de werkelijkheid te bemeesteren worden als inadequaats te kijk gezet, het zelfbewustzijn is verslagen, de werkelijkheid bleek wispelturiger en onvoorspelbaarder. Zulke komedie maakt nederig. Maar de lach breekt ook open en helpt daardoor te vernieuwen, maakt wendbaar en flexibel, laat het tastbare en concrete primeren op het conceptuele. De lach snijdt afstand weg en stimuleert directheid. Dit is een optimistisch en welwillend beeld over de lach, een tegengewicht tegen een lange en hardnekkige traditie om de lach te minachten. Maar ook Bergson en Freud, die niet de theoretici zijn van de genereuze lach – de ene ziet de lach als een verbannend gebaar, de andere als een restproduct van de geestelijke economie –, dichten de lach de cruciale faculteit toe om op een creatieve manier

de orde te doorbreken. Bij Freud smokkelt de lach het vitale, chaotische en verdrongene voorbij de censuur naar de oppervlakte; bij Bergson ontspringt de lach vanuit een zelfverzekerde positie in het reële, vanuit het bewustzijn over de flexibiliteit en veranderlijkheid van het levende. Dat bewustzijn is het hoogste goed, doceert Nietzsches lachende filosoof Zarathustra. Zarathustra leert zijn volgelingen de lach van de zelfoverwinning, de lach van de bevrijding van valsheid, volgzzaamheid, moralisme en idealisme. Want het deugdzame denken komt er niet ondanks de lach, het denken deugt alleen wanneer het ook in staat is om te lachen.

Zo wordt de genadeloze ontmaskering die in de fysieke lach schuilt tot een deugdzame attitude. Van een verlies van controle over het denken is de lach hertekend tot een uitdager en stimulator van het denken, van een onafhankelijker, kritischer, nederiger, minder op zichzelf betrokken en integendeel realistischer denken.

De roman is het genre dat dit uitdagend lachende realisme als “form-shaping ideology” heeft aangenomen. Dat is de cruciale idee die ik bij Bakhtin lees, zowel de poëtische als de carnavaleske Bakhtin. In zijn theorieën over de roman vloeien die twee stromen in zijn denken samen. Ik lees de lach als het focuspunt daarvan. Bakhtin is allerm minst een methodisch analyticus van de lach. Hij is nostalgisch en naïef over de lach, hij wil niet in de afgrond kijken van de macht en de superioriteit en hij verbergt zich in de absolute mythe van het groteske carnaval voor het relativisme van de lach. Maar zijn grote originaliteit ligt – in mijn versie van Bakhtin – in zijn herbronning van de roman. Hij laat de metafictionele komische roman, de zogeheten roman van de tweede lijn, opwellen uit de lach, zowel de antieke parodie, het middeleeuwse carnaval als de renaissancistische lachende wijsheid. De roman erft de trekken van die verschillende komische variaties – in Dostojevski echoën nog de vragen stellende socratische lach en de overdadige menippeaanse satire, in Rabelais buldert de grotesk fysieke lach die dankzij de renaissance een filosofische lach geworden is, een cognitieve lach. De roman heeft met de lach de moderne epistemologie binnengehaald, de combinatie van vrijheid en rapprochement die toestaat om oneerbiedig te kijken, om de epische totaliteit te doorbreken en om wars van autoriteit en conventie het levende, mobiele en vitale in beeld te brengen – dat is ook voor Bakhtin de realiteit die dankzij de lach zichtbaar wordt.

De roman is in de beschrijving van Bakhtin ook uitstekend uitgerust om dat in beeld te brengen. Hij beschrijft het genre als een caleidoscoop die de meest diverse cognitieve standpunten laat innemen tegenover de werkelijkheid. Tegelijk is de roman ook een arena van stemmen die de uiteenlopende visies verwoorden. De talen binden de strijd aan met elkaar, domineren, versmelten,

stiliseren of parodiëren. Zo resoneert de lach in de open structuur van de roman. In de parodie en het groteske neemt de lach een vorm aan; hij wordt een procedé dat de dialogiciteit bevordert en de uitwisseling van wereldbeelden die daarmee gepaard gaat. De roman is de enige constellatie die zo'n rek aankan, een vraatzuchtig genre dat – alweer meestal via parodie – alle andere genres en hun wereldvisies kan opslokken.

Op vele niveaus is de lach dus de “vormscheppende ideologie” van de roman. Die lach is vaak verstild, geeft Bakhtin toe, en hij is slechts in een welbepaalde traditie overgeleverd. Maar Bakhtin laat die zelfkritisch komische roman met een grote luciditeit kijken voorbij het al beschrevene, het conventionele. In de versie van Bakhtin wordt de roman het genre dat bij uitstek geschikt is om de verscheurde conditie van het subject in de moderne wereld (het subject dat niet meer samenvalt met zijn wereld en vanuit die ontheemde positie een zelfbeschrijving moet nastreven) te analyseren en weer te geven. Daarom is Bakhtin de centrale theoreticus in deze studie geworden.

Bakhtins pleidooi voor de roman heb ik geherfraseerd vanuit de focus op de lach, maar ik heb het theoretisch niet uitgedaagd met andere studies over en visies op de roman, zijn oorsprong en generische karakteristieken. Dit moest geen genrestudie worden; maar een poging om de lach in de roman te lezen, de lach die verankerd is in de vorm en in de opmaak van het romanproza – in hoe tijd en ruimte zijn weergeven, in de generische opbouw, in de wijze van vertellen, in het spel tussen vertelinstanties, het zelfbewustzijn van de personage, de expositie van de thema's, de zelfontplooiing van de personages. Om die zowel formele als inhoudelijke 'komedie' te lezen, heb ik parodie en het groteske voorgesteld, twee kernbegrippen uit Bakhtins prosaïcs. Ze zijn voor deze studie minder interessant als formele categorie (intertekstuele parodie) of als historische categorie (carnavaleske groteske), ik heb ze proberen te omschrijven als instrumenten van het komische. Hun komische kracht halen ze uit hun epifanisch potentieel, stelde ik voor, de incongruentie die leidt tot een “shift of vision”, tot betekenisverschuivingen, ambiguïteit en dubbelzinnigheid, tot het naar boven halen van kritisch verschil en het in beeld brengen van het marginale, tot taboe verklaarde en miskende.

De komische groteske en parodie zijn op de werkelijkheid gericht. Dat is in mijn lezing het fundamentele verschil met de moderne (vervreemde en verstoorde) groteske en de postmoderne (intertekstuele en metafictionele) ironie. De moderne groteske herschept de wereld in een onbevattelijke nachtmerrie, afstevenend op de waanzin en de onzin. De postmoderne parodie laat de parodie ironisch spelen met het discours en rondtollen in de zelfreferentialiteit. Niet zo het komische proza. Dat richt zijn parodie op discursieve concepties van de

wereld, het richt zijn groteske op de categorieën waarmee die concepties rekenen en ordenen. Het confronteert en bruuskeert, het doorbreekt en verstoort. Het hanteert een lichtzinnig perspectief, dat hoedt voor de ondergang in tragische confrontaties en sluitingen, en dat een oog gericht houdt op de levende ervaring.

Met dat perspectief gaan de helden van *De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren*, *Die Blechtrommel* en *Midnight's Children* hun einde tegemoet. Deze romans hanteren de lichtzinnige, lachende en onderzoekende houding. Maar hun vorm lijkt tegenstrijdig aan hun inhoud. Waarover ze vertellen is niet de wereld van de traditionele komedie. Ze heten 'ironisch', 'tragikomisch', 'zwart komisch', 'absurd komisch', 'komisch-episch'. De spanning tussen de manier van vertellen en verbeelden en de wereld en geschiedenis waarover ze vertellen, wekt onwennigheid, onbegrip, en afkeer. Het komische, als het al niet genegeerd of terzijde geschoven wordt, wordt gelezen als twijfel (Boon), als escapade (Grass) of als vertroosting (Rushdie). Die lezingen onderschatten schromelijk de komische visie van die romans, heb ik aangevoerd. Het komische is essentieel voor de inzet van dit proza: Hoe kan het subject nog betekenis verwerven in de wereld? – hoe kan het zichzelf betekenis geven, hoe kan het een plaats en positie in de wereld verwerven, en welke betekenis kan het die wereld geven?

In de inleiding noemde ik ze drie 'ontvoogdingsromans' en niet 'bildungsromans', hoewel ze veel patronen en structuren erfdan van dat belangrijke genre. Maar in het licht van de overweldigende wereld en de chaotische werkelijkheid kunnen ze niet meer dromen van een stabiele ontwikkelingsgang die het subject en zijn aspiraties in harmonie brengt met de samenleving. Zij moeten vanuit de marge opereren, als kind-helden lanceren ze zich in de grote geschiedenis. Hun groei naar maturiteit loopt dan ook slecht af. Ze worden beschadigd, gecompromitteerd, getraumatiseerd. Hun grote ambities hebben gefaald. Ze zijn mislukt. Hen rest alleen de aftocht. Ze trekken zich terug uit de wereld in het leven waar ze tegen gevochten hebben (Ondine) of in het reservaat waar ze weinig heil in zien (Boontje), in het gekkenhuis waaruit ze zullen verdreven worden (Oskar), of in de picklesfabriek waar ze het geluk uit de kindertijd denken te hervinden maar waar ze desintegreren (Saleem). De oedipale connotaties van de terugtocht zijn overduidelijk. Vanuit die infantiele, mentale of sociale marginaliteit kijken ze naar de wereld, door een perspectief dat op twee manieren afstandelijk is. Als marginale verteller stellen ze zich afstandelijk en berekend op, ze spelen met hun dubieuze geloofwaardigheid en met hun (mede)personages onder de illusie van coauteurschap, maar ook als personage kijken ze vertekenend. Ze verhouden zich tot de wereld zoals Oskar tot het politieke podium: nooit in het centrum, maar eronder, erachter, ernaast, vanuit hun schuilplaats verstord trommelend. Die dubbele afstand geeft hen de positie van onthechting die het komische nodig

heeft; een emotionele neutraliteit en schijnbare objectiviteit zoals Oskar die aan de dag kan leggen wanneer hij met gevoel voor kolder de scènes beschrijft waarin zijn vaders Jan Bronski en Alfred Matzerath sterven. De dubbele afstand schept maximale kansen voor groteske en parodistische ingrepen.

Het komische in deze romans is dan ook een komedie van verzet. Het zijn opstandige romans, ze plaatsen zichzelf in de illegaliteit. Ze voelen woede en ventileren verweer. Want de barre conditie is niet veroorzaakt door de naamloze absurditeit van het bestaan, wat Kayser bestempelde als “ein ‘Es’, ein fremder, unmenschlicher Geist”. De mens heeft zichzelf tegen de muur geduwd, hij heeft ideologieën misbruikt, macht geperverteerd, de idealen verkocht, hij is een barbaar gebleken. De burgerlijke wereld wil zo snel mogelijk terug tot de orde van de dag – ook al is die orde slechts schamele schijn waaronder het barbarisme verder woekt.

Maar deze romans schreeuwen niet luid hun woede, ze lachen komisch. In het komische schrijven ligt de ontvoogding die de schrijvers-helden nastreven. Hun lach is een radicaal antwoord op de crisis van hun tijd. Ze zien de incongruenties van de maskerade onder ogen, ze hebben het zelfmedelijken over hun persoonlijke tragedie opzij gezet en bezitten de lichtheid om onbevooroordeeld te kijken. Ze laten zich verrassen door de paradoxen van hun eigen streven en falen, en van het streven en falen van de wereld rondom hen. Ze lachen om de ambivalentie van elk falen, niet alleen Saleem lacht zo bij de geboorte van ‘zijn’ zoon (een gebeurtenis die tegelijkertijd zijn verlies en winst is), maar ook Oskar lacht helder en luid “wie ein unmenschlicher Gott, der alles kann” vlak voor hij zich laat gevangennemen (omdat zijn gevangen neming ook een bevrijding is), en Boontje trekt zich als een met één oog lachende Reinaert terug in zijn veilige reservaat (hoewel dat tegelijkertijd een nederlaag is).

Ze lachen dus niet gelaten. Ze schrijven. Ze transponeren hun lachende visie in hun romans. Vanuit hun afstandelijke positie ontregelen ze. Bij Boon heb ik die ontregeling vooral besproken als een averechtse verkenning. Boontje en zijn vrienden hanteren de averechtse verkenningen als een parodistische en groteske onderzoeksmethode. Ze leren er een andere manier van kijken door, en ontdekken onder de vertrouwde voorstellingswijzen een andere wereld, een waarachtiger wereld. Die inventariseren ze volgens onorthodoxe kunstzinnig-wetenschappelijke methodes tot een tegendraadse encyclopedie, een menippeaanse collectie van de moderne wereld. Het is de dubbelroman die ze samen schrijven; waarin ze het nooit eens worden, omdat ze het telkens toch anders zien en ze een vorm gevonden hebben waarin nooit een conclusie hoeft te worden getrokken. Dat leidt tot een uitdijende parodie (zowel op het microniveau van de tekst als op

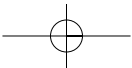
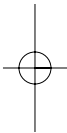
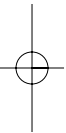
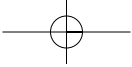
niveau van genre) waarin elk discours kan worden geherformuleerd. Zo groeit *De Kapellekensbaan* uit tot een uitgesponnen parodistische dialoog die er niet voor terugschrikt om ook zichzelf als methode lachend op de korrel te nemen.

Bij Grass besprak ik de ontregeling vooral in groteske termen aan de hand van de positie van Oskar die zichzelf als kind, dwerg en trommelaar de vrijgeleide heeft gegeven om oneerbiedig te kijken en te rapporteren. Zijn voorkeur voor het lage, lichamelijke en zintuiglijke typeert zijn iconoclastische attitude. Oskar speelt de groteske nar die onbewogen geweld, dood, lijden en verval esthetiseert, theatraaliseert en in komische en clowneske scènes voor de lezer opvoert. Hij is een ironicus die conventies gebruikt als holle vormen die hij geen enkele waarde meer toedicht. Voor een houvast wendt hij zich tot de concrete parameters van tijd en plaats, tot de minutieus geregistreerde werkelijkheid waarvan de ervaring niet kan bedriegen, zo hoopt hij.

Saleem, ten slotte, bespeelt het grote podium van de geschiedenis alsof hij de natie incarneert. De komische inversie tussen het persoonlijke en het historische, de groteske identificatie van zijn eigen lichaam en moeder India, las ik als een van de belangrijkste bronnen van ontregeling. Die exotische identificatie geeft de roman een grote vrijheid van genres en conventies, ze zet de deur open voor de temporele en causale subversies die Saleem pleegt, zijn clowneske parodie van historiografie en heldendom.

Waar leidt al die lachende subversie toe? Met de lach komt het gevaar van de vrijblijvendheid. Het trauma van de geschiedenis wordt dan weggelachen in een vrolijk literair spel dat zonder gevolgen blijft. De komische lichtzinnigheid wordt een vorm van nihilisme, de taal wordt leeg en betekenisloos. Maar niet in deze romans, hoop ik te hebben aangetoond. Boontje en zijn vrienden werden gedreven door de prangende vraag hoe waarachtig te kijken en te schrijven, hoe de wereld weer te geven. Ze waren op zoek naar een scherpzinnigheid die het traditionele realisme hen niet meer biedt. Oskar werd door de onuitspreekbare historische context gedreven tot zijn groteske materialiteit en precisie. Hij zocht er een solide basis in waarop hij nieuwe beschrijvingen kon baseren, wars van de misbruikte talen en genres. Saleem moest de zelfbeschrijvingen van het koloniale én het onafhankelijke India uitdagen om een diagnose te kunnen maken van de crisis van een pas ontvoogd continent. Hij wendde de technieken van de orale verteller clownesk aan om de mystiek van Indira Gandhi te ontmantelen en een andere Indische realiteit te kunnen reflecteren, een seculiere realiteit van onstolbare overdaad en veelheid.

Hun lachen leidt dus tot proza dat de begoocheling van velerlei soorten idealisme bekampt. Met die prozaïsche lach kunnen ze het einde waar ze op afstevenen vermoedelijk niet uitstellen, maar ze gaan het lucide tegemoet. Dat is de enige troost die deze lach biedt.



BIBLIOGRAFIE

ALGEMEEN

- Alderman, Harold. *Nietzsche's Gift*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1977.
- Allison, David B. (ed.). *The New Nietzsche. Contemporary Styles of Interpretation*. Cambridge: MIT Press, 1985.
- Anbeek, Ton. *Het donkere hart. Romantische obsessies in de moderne Nederlandstalige literatuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Anchor, Robert. "Bakhtin's Truths of Laughter". *Clio* 14.3 (1985): 237–257.
- Appiah, Kwame Anthony. "Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?" *Critical Inquiry* 17 (1991): 336–357.
- Apuleius. *Metamorfosen*. Antwerpen: Houtekiet, 1988.
- *De gouden ezel*. Amsterdam: Athenaeum/Polak & van Genneep, 1996.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths en Helen Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. (Ed.) Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- *Problems of Dostoevsky's Poetics*. (Ed.) Caryl Emerson. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- *Speech Genres and Other Late Essays*. (Eds.) Caryl Emerson en Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986.
- *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Mikhail Bakhtin en P.N. Medvedev. London: Harvard University Press, 1985.
- *Towards a Philosophy of the Act*. Austin: University of Texas Press, 1999.
- Barasch, Frances K. *The Grotesque. A Study in Meanings*. The Hague, Paris: Mouton, 1971.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Editions de Seuil, 1973.
- Baudelaire, Charles. "De l'essence du rire". *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire. Curiosités esthétiques. Notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet*. Paris: Louis Conard, 1923.
- Beekman, E.M. *Homeopathy of the Absurd. The Grotesque in Paul Van Ostaijen's Creative Prose*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1970.
- Behler, Ernst. *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle: University of Washington Press, 1990.
- Belleau, André. "Bakhtin. Carnavalesque pas mort?". *Etudes Françaises* 20.1 (1984): 37–44.
- *Notre Rabelais*. Montréal: Editions du Boréal, 1990.
- Bellow, Saul. *The Adventures of Augie March*. New York: Penguin, 1996.
- Benjamin, Walter. "The Storyteller". *Illuminations*. (Ed.) Hannah Arendt. London: Collins/Fontana Books, 1973.
- Berger, Peter L. *Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience*. Berlin: Walter de Gruyter, 1997.
- Bergson, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

- Bernard-Donals, Michael F. Mikhail Bakhtin. *Between Phenomenology and Marxism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Bernstein, Michael André. "When the Carnival Turns Bitter: Preliminary Reflections Upon the Abject Hero". *Critical Inquiry* 10.2 (1983): 283-305.
- Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern. A History*. London: Routledge, 1995.
- Booker, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Social Criticism*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994.
- Joyce, Bakhtin and the Literary Tradition. *Toward a Comparative Cultural Poetics*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- Borch-Jacobsen, Mikkel. "Bataille et le rire de l'être". *Critique* 488–489 (1988): 16–40.
- Boullart, Karel. "Laughing Matters or Comoedia Naturalis". *Philosophica* 38.2 (1986): 5–26.
- Branham, Bracht. "Book Review of The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics". *Russian Review* 63.2 (2004): 325–327.
- Breicha, Otto. *Richard Gerstl. Bilder zur Person. Die Selbstdarstellungen und fotografischen Porträtaufnahmen Richard Gerstls*. Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1991.
- Bremmer, Jan en Herman Roodenburg (eds.). *A Cultural History of Humour. From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press, 1997.
- Brink, André. *The Novel. Language and Narrative from Cervantes to Calvino*. London: Macmillan, 1998.
- Brône, Geert en Kurt Feyaerts. "Assessing the SSTH and GTVH: A View from Cognitive Linguistics". *Humor* 17.4 (2004): 361–372.
- Bulgakov, Mikhail. *The Master and Margarita*. London: The Harvill Press, 1996.
- *A Dog's Heart. A Monstrous Story*. London: Hesperus Press, 2005.
- Burton, Stacy. "Bakhtin, Temporality, and Modern Narrative: Writing 'the Whole Triumphant Murderous Unstoppable Chute'". *Comparative Literature* 48.1 (1996): 39–64.
- Buuren, Maarten van. *De Boekenpoeper. Over het groteske in de literatuur*. Assen: Van Gorcum, 1982.
- Calvino, Italo. *If on a Winter's Night a Traveller*. London: Minerva, 1997.
- *La Machine Littérature*. Paris: Seuil, 1993.
- *Six Memos for the Next Millennium*. London: Vintage, 1996.
- Camfield, Gregg. *Necessary Madness. The Humor of Domesticity in Nineteenth-Century American Literature*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Canivet, Michel. "Le rire et le bon sens". *Revue philosophique de Louvain* 71 (1988): 354–377.
- Cascardi, Anthony J. *The Subject of Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- "Totality and the Novel". *New Literary History* 23 (1992): 607–627.
- "Genealogies of Modernism". *Philosophy and Literature* 11.2 (1987): 207–225.
- Cavaliero, Glen. *The Alchemy of Laughter. Comedy in English Fiction*. London, New York: Macmillan Press, 2000.

- Caws, Peter. "Flaubert's Laughter". *Philosophy and Literature* 8.2 (1984): 167–180.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard, 1952.
- Certeau, Michel de. "The Laugh of Michel Foucault". *Heterologies. Discourse on the Other*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1995, 193–199.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quixote*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Chamoiseau, Patrick. *Texaco*. Paris: Gallimard, 1992.
- Chapiro, Marc. *L'illusion comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1940.
- Chapman, Anthony J. en Hugh C. Foot. *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*. London: John Wiley, 1976.
- Chvatik, Kvetoslav. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Paris: Gallimard, 1995.
- Clark, Katherina en Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Clair, Jean (ed.). *La grande parade. Portrait de l'artiste en clown*. Paris: Gallimard, 2004.
- Claus, Hugo. *Het verdriet van België*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1995.
- Coleridge, Samuel Taylor. "On the Distinctions of the Witty, the Droll, the Odd, and the Humorous; the Nature and Constituents of Humour; Rabelais-Swift-Sterne". *Lectures on Shakespeare, etc.* London: J.M. Dent & sons LTD, 1907.
- Collignon, Jean. "Kafka's Humour". *Yale French Studies* 16 (1955–56): 53–62.
- Compagnon, Antoine. "Montaigne chez les postmodernes". *Critique* 39. 433–434 (1983): 523–534.
- Connelly, Frances S. (ed.). *Modern Art and the Grotesque*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Corneos, Con. "Why Bergson Laughs". *Space, Conrad, and Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2002, 130–154.
- Cook, Deborah. "Nietzsche, Foucault, Tragedy". *Philosophy and Literature* 13.1 (1989): 140–150.
- Damerau, B. "The Weapons of the Grotesque: Kafka, Battles and Laughter". *Neohelicon* 22.2 (1995): 247–258.
- Danow, David K. *The Spirit of Carnival. Magical Realism and the Grotesque*. Kentucky: The University of Kentucky Press, 1995.
- DeJean, Joan. "Bakhtin and/in history". *Language and Literary Theory*. (Eds.) Benjamin Scholz, Lubomir Doleze, I.R. Titunik. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984, 225–40.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- De Man, Paul. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Methuen & co, 1983.
- Dentith, Simon. *Parody*. London: Routledge, 2000.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- De Sade, D.A.F. *De 120 dagen van Sodom. Of de school der losbandigheid*. Amsterdam: Ooievaar, 1994.
- Diderot, Denis. *Jacques le Fataliste*. Paris: Bookking International, 1993.
- Diethe, Carol. "Nietzsche and the Contemporary Writer: What Does it All Mean?". *The History of European Ideas* 20.1–3 (1995): 135–139.

- Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Zürich: Walter Verlag, 1996.
- Docherty, Thomas (ed.). *Postmodernism. A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Donahue, Bruce. "Laughter and Ironic Humour in the Fiction of Milan Kundera". *Critique, Studies in Modern Fiction* 25.2 (1984): 67–76.
- Dupré, Louis. *Passage to Modernity. An Essay on the Hermeneutics of Nature and Culture*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Dupréel, E. "Le problème sociologique du rire". *Revue Philosophique* 53.2 (1928): 213–260.
- Eagleton, Terry. *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. London: Verso, 1981.
- Eco, Umberto. "The Frames of Comic 'Freedom'". *Carnival!* (Ed.) Thomas A. Sebeok. New York: Mouton, 1984, 1–9.
- Ejchenbaum, Boris. "Wie Gogol's 'Mantel' gemacht ist". *Texte der russischen Formalisten I*. (Ed.) Jurij Striedter. München: Wilhelm Fink Verlag, 1969, 123–159.
- "Die Illusion der Skaz". *Texte der russischen Formalisten I*. (Ed.) Jurij Striedter. München: Wilhelm Fink Verlag, 1969, 161–167.
- Eldridge, Richard. "How Can Tragedy Matter for Us?". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52.3 (1994): 287–298.
- Elias, Amy J. "Meta-Mimesis? The Problem of British Postmodern Realism". *British Postmodern Fiction. Postmodern Studies* 7. (Eds.) Theo D'haen en Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi, 1993.
- Emerson, Caryl. "Keeping the Self Intact During the Culture Wars: A Centennial Essay for Mikhail Bakhtin". *New Literary History* 27 (1996): 107–126.
- *The First 100 Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- "Beyond the Cutting Edge: Bakhtin at 107". *The Russian Review* 61 (2002): 618–22.
- Evrard, Franck. *L'humour*. Paris: Hachette, 1996.
- Flay, Joseph C. "Hegel's, Derrida's and Bataille's Laughter". *Hegel and his Critics: Philosophy in the Aftermath of Hegel*. (Ed.) William Desmond. Albany: Suny Press, 1989, 163–178.
- Forest, Philippe. "Kundera et la question de l'ironie romanesque". *L'infini* 44 (1993): 98–105.
- Foucault, Michel. *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*. London: Routledge, 1989.
- *Madness and Civilization. A History of Madness in the Age of Reason*. London: Routledge, 1992.
- *Abnormal. Lectures at the Collège de France 1974–1975*. London: Verso, 2003.
- Fourastié, Jean. "Reflections on Laughter". *Diogenes* 121 (1983): 126–141.
- Recherches et réflexions sur le rire, le risible, le comique et l'humour". *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 78 (1984): 65–125.
- Freeman, Mark. *Rewriting the Self. History, Memory, Narrative*. London: Routledge, 1993.
- Freud, Sigmund. *De grap en haar relatie met het onbewuste. De humor*. Meppel en Amsterdam: Nederlandse Editie Boom, 1988.

- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- *A Natural Perspective. The Development of Shakespearean Comedy and Romance*. New York: Columbia University Press, 1965.
- “Varieties of Literary Utopias”. *Utopias and Utopian Thought*. (Ed.) Frank Edward Manuel. London: Souvenir Press, 1973, 25–49.
- Fuller, G. “Is Reality Really Comic?”. *Journal of Philosophy* 42 (1946): 589–598.
- Gantar, Jure. “The Case of the Falling Man: Bergson and Chaos Theory”. *Mosaic* 32.2 (1999): 43–57.
- Gardiner, Michael. *The Dialogics of Critique. M.M. Bakhtin and the Theory of Ideology*. London: Routledge, 1992.
- “Bakhtin’s Carnival: Utopia as Critique”. *Bakhtin: Carnival and Other Subjects*. (Ed.) David Shepherd. Amsterdam: Rodopi, 1993, 20–47.
- Gelven, Michael. *Truth and the Comedic Art*. Albany: Suny, 2000.
- Gibson, Andrew. “Comedy of Narrative: Nabokov, Beckett, Robbe-Grillet”. *Comparative Literature* 37.2 (1985): 114–140.
- Gilman, Sander L., Carole Blair en David J. Parent (eds.). *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Girard, René. *To Double Business Bound. Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- *God en geweld. Over de oorsprong van mens en cultuur*. Tielt: Lannoo/Mimesis, 1994.
- *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 1961.
- Glicksberg, Charles. *The Tragic Vision in Twentieth Century Literature*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1963.
- Gombrowicz, Witold. *Ferdynand*. Paris: Gallimard, 1995.
- Grady, Hugh. “Falstaff: Subjectivity Between the Carnival and the Aesthetic”. *The Modern Language Review* 96.3 (2001): 609–623.
- Griffin, Drew E. “Nietzsche on Tragedy and Parody”. *Philosophy and Literature* 18.2 (1994): 339–347.
- Gunter, Pete A. “Nietzschean Laughter”. *Sewanee Review* 77.2 (1968): 493–506.
- Gurewitch, Morton. *Comedy: The Irrational Vision*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- Gutwirth, Marcel. *Laughing Matter. An Essay on the Comic*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- Hall, Jonathan. “Falstaff, Sancho Panza and Azdak: Carnival and History”. *Comparative Criticism: A Yearbook* Cambridge 7 (1985): 127–145.
- Hall, Jonathan. “Unachievable Monologism and the Production of the Monster”. *Bakhtin: Carnival and Other Subjects*. (Ed.) David Shepherd. Amsterdam: Rodopi, 1993, 99–111.
- Harper, Graeme (ed.). *Comedy, Fantasy and Colonialism*. London: Continuum, 2002.
- Harpham, G.G. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Hasek, Jaroslav. *De avonturen van de brave soldaat Schwejk gedurende de Eerste Wereldoorlog*. Amsterdam: Pegasus, 1955.

- Hatab, Lawrence J. "Laughter in Nietzsche's Thought: A Philosophical Tragicomedy". *International Studies in Philosophy* 20.2 (1988): 67-79.
- Hazlitt, William. *Lectures on the English Comic Writers and Fugitive Writings*. London: Everyman's Library, 1967.
- Helsloot, Niels. *Vrolijke wetenschap. Nietzsche als vriend*. Baarn: Agora, 1999.
- Hengen, Shannon. "Towards a Feminist Comedy". *Texan Studies of Language and Literature* 36.4 (1994): 97-110.
- Henning, Sylvie Debevec. "La Forme In-Formante: A Reconsideration of the Grotesque". *Mosaic* 14.4 (1981): 107-21.
- Higgins, Kathleen Marie. "Zarathustra is a Comic Book". *Philosophy and Literature* 16.1 (1992): 1-14.
- Hirschkop, Ken. "Bakhtin Myths, or, Why We All Need Alibis". *South Atlantic Quarterly* 97.4-3 (1998): 579-599.
- Hirschkop, Ken, David Shepperd (eds.). *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press, 2001.
- Hitchcock, Peter (ed.). *Bakhtin/"Bakhtin": Studies in the Archive and Beyond. Special Issue of The South Atlantic Quarterly* 97.3-4 (1998).
- Hoffmann, Gerhard. "Definitions of Humor, Comedy and Parody and Their Relevance to American Fiction". *American Studies/Amerika Studien* 30.2 (1985): 139-159.
- Holland, Norman. *Laughing: A Psychology of Humour*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- Holquist, Michael. *Dialogism. Bakhtin and His World*. London: Routledge, 1994.
- "The Carnival of Discourse: Baxtin and Simultaneity". *Canadian Review of Contemporary Literature* 12.2 (1985): 220-234.
- "Answering as Authoring: Mikhail Bakhtin's Trans-Linguistics". *Critical Inquiry* 10.2 (1983): 307-319.
- Hoy, Mikita. "Bakhtin and Popular Culture". *New Literary History* 23 (1992): 765-782.
- Hrabal, Bohumil. *I Served the King of England*. New York: Vintage International, 1990.
- Huber, Werner. "Flann O'Brien and the Language of the Grotesque". *Anglo-Irish and Irish Literature. Aspects of Language and Culture. Proceedings of the 9th International Congress of the International Association of Anglo-Irish Literature Held at Uppsala University, 4-7 August 1986*. (Eds.) Birgit Bramsbeck en Martin Crogan. Vol II. Uppsala, 1988, 123-142.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.
- *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- "Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History". *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. (Eds.) Patrick O'Donnell en Robert Con Davis. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- *Irony's Edge*. London: Routledge, 1995.
- "Eco's Echoes: Ironizing the (Post)Modern". *Diacritics* 22.1 (1992): 2-16.
- Hymers, Michael. "Truth and Metaphor in Rorty's Liberalism". *International Studies in Philosophy* 28.4 (1996): 1-21.

- Iser, Wolfgang. "The Art of Failure: The Stifled Laughter in Beckett's Theater".
Prospecting from Reader Response to Literary Anthropology. Baltimore:
 Johns Hopkins University Press, 1989, 152–193.
- Ivanov, V.V. "The Semiotic Theory of Carnival as the Inversion of Bipolar Opposites".
Carnival! (Ed.) Thomas A. Sebeok. New York, Amsterdam: Mouton, 1984, 11–35.
- Jäkel, Siegfried en Asko Timonen (eds.). *Laughter Down the Centuries. Deel 1*.
 Trun Yliopiston Julkaisuja. Sarja B: Humaniora 208, 1994.
- *Laughter Down the Centuries. Deel 2*. Trun Yliopiston Julkaisuja. Sarja B:
 Humaniora 213, 1995.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or the Logic of Late Capitalism".
The Jameson Reader. (Eds.) Michael Hardt en Kathi Weeks. Oxford:
 Blackwell Publishers, 2000, 188–232.
- Jasper, David. "Violence and Post-Modernism". *History of European Ideas*
 20.2–4 (1995): 801–806.
- Jeanson, Francis. *Signification Humaine du Rire*. Paris: Editions du Seuil, 1950.
- Johansen, Ib. "The Semiotics of Laughter". *Signs of Change. Premodern, Modern,
 Postmodern*. (Ed.) Stephen Barker. Albany: State University of New York Press,
 1996, 7–19.
- Kallen, Horace M. "The Laughing Philosopher". *The Journal of Philosophy* 61.1
 (1964): 19–35.
- "The Comic Spirit in the Freedom of Man". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 13.3
 (1954): 342–350.
- Kaufman, Will. *The Comedian as Confidence Man. Studies in Irony Fatigue*. Detroit:
 Wayne State University Press, 1997.
- Kaufmann, Walter. *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton:
 Princeton University Press, 1974.
- Kayser, Wolfgang. *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*. München: Rowohlt, 1960.
- Kerr, Walter. *Tragedy and Comedy*. London: The Bodley Head, 1965.
- Keunen, Bart. "Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive Turn:
 Chronotopes as Memory Schemata". *Comparative Literature and Culture* 2.2 (2000).
www.arts.ualberta.ca/clcwebjournal/clcweb00-2/keunen00.html.
- "The Plurality of Chronotopes in the Modernist City Novel: The Case of
 Manhattan Transfer". *English Studies* 82.5 (2001): 420–436.
- "Kleine genealogie van de ethische beproeven. Deleuze, Bakhtin en de
 geschiedenis van de roman". *Spiegel der Letteren* 45.3 (2003): 295–318.
- Kirk, Eugene P. *Menippean Satire. An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*.
 New York: Garland, 1980.
- Koelb, Clayton (ed.). *Nietzsche as Postmodernist. Essays pro and contra*.
 Albany: State University of New York, 1990.
- Koestler, Arthur. *The Act of Creation*. London: Hutchinson & co, 1964.
- Kolakowski, Leszek. *Bergson*. Kampen: Klement/Pelckmans, 2003.

- Kristeva, Julia. "Word, Dialogue, and Novel". *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. (Ed.) Leon S. Roudiez. Oxford: Blackwell, 1988, 64–89.
- Kundera, Milan. *La plaisanterie*. Paris: Gallimard, 1985.
- *Risibles amours*. Paris: Gallimard, 1994.
 - *La vie est ailleurs*. Paris: Gallimard, 1987.
 - *La valse aux adieux*. Paris: Bibliothèque du Temps Présent, 1979.
 - *Le livre du rire et de l'oublié*. Paris: Gallimard, 1985.
 - *Jacques et son maître, hommage à Diderot en trois actes*. Paris: Gallimard, 1981.
 - *L'insoutenable légèreté de l'être*. Paris: Gallimard, 1989.
 - *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986.
 - *L'immortalité*. Paris: Gallimard, 1993.
 - *Les testaments trahis*. Paris: Gallimard, 1993.
 - *La lenteur*. Paris: Gallimard, 1995.
 - *L'identité*. Paris: Gallimard, 1998.
 - *L'ignorance*. Paris: Gallimard, 2003.
 - *Le rideau. Essai en sept parties*. Paris: Gallimard, 2005.
 - "The Legacy of the Sleepwalkers". *Partisan Review* 51.4 (1984): 724–728.
 - "Some Notes on Roth's *My Life as a Man* and *The Professor of Desire*". *Reading Philip Roth*. (Eds.) Asher Z. Milbauer and Donald G. Watson. London: Macmillan, 1988.
- Kunns, Tarmo. *Nietzsches Lachen. Eine Studie über das Komische bei Nietzsche*. München: Flade & Partner, 1982.
- Lachmann, Renate. "Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture". *Cultural Critique* 11 (1988–89): 115–152.
- Lalo, Charles. *Esthétique du rire*. Paris: Flammarion, 1949.
- Lang, Candace D. *Irony/Humour. Critical Paradigms*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- Larmore, Charles. *The Romantic Legacy*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Lash, Kenneth. "A Theory of the Comic as Insight". *The Journal of Philosophy* 65.5 (1948): 113–121.
- Lauter, Paul (ed.). *Theories of Comedy. Critical Writings from the Classical Period to the Present*. New York: Anchor Books, 1964.
- Lee, Hermion. "L'art de la Fiction: Philip Roth". *L'Infini* 10 (1985): 3–25.
- Le Grand, Eva. *Kundera ou la mémoire du désir*. Montréal: XYZ éditeur, 1995.
- Lentricchia, Frank and Thomas Mc Laughlin (eds.). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: Chicago University Press, 1995.
- Lestringant, Frank and Daniel Menager (eds.). *Etudes sur la Satyre Menippe*. Geneva: Droz, 1987.
- Lèveau, Charles. "Le risible-le comique dans l'esprit et dans l'art". *Revue des deux mondes* (1863): 107–139.
- Lippitt, John. "Nietzsche, Zarathustra and the Status of Laughter". *British Journal of Aesthetics* 32.1 (1992): 39–49.

- Lodge, David. *After Bakhtin, Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge, 1990.
- Lukacs, Georg. *Theorie van de roman*. Amsterdam: Meulenhoff, 1973.
- Malczuzynski, M.-Pierrette. "Critique de la (dé)raison polyphonique". *Etudes Françaises* 20.1 (1984): 45–56.
- Mandelker, Amy (ed.). *Bakhtin in Contexts. Across the Disciplines*. Evanston: Northwestern University Press, 1995.
- Matthews, J.H. *Surrealism and the Novel*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1966.
- May, Keith M. *Nietzsche and the Spirit of Tragedy*. Basingstoke: Macmillan, 1990.
- McAleer, Graham. "Old and New. The Body, Subjectivity, and Ethics". *Philosophy Today* 38.3 (1994): 259–267.
- Mc Elroy, Bernard. *Fictions of the Modern Grotesque*. London: Macmillan, 1989.
- McGhee, Paul. *Humor: its Origin and Development*. San Francisco: W.H. Freeman, 1979.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987.
- Merrill, Reed. "'Infinite Absolute Negativity': Irony in Socrates, Kierkegaard and Kafka". *Comparative Literature Studies* 16 (1979): 222–236.
- Meschonnic, Henri. "Modernity, Modernity". *New Literary History* 23 (1992): 401–430.
- Meyer, Michael J (ed.). *Literature and the Grotesque*. Amsterdam: Rodopi, 1995.
- Michaud, Ginette. "Bakhtine lecteur de Bakhtine". *Etudes Françaises* 20.1 (1984): 137–151.
- Mills, Alice (ed.). *Seriously Weird. Papers on the Grotesque. Studies on Themes and Motifs in Literature*. New York: Peter Lang, 1999.
- Milner, G.B. "Homo Ridens. Towards a Semiotic Theory of Humour and Laughter". *Semiotica* 5 (1972): 1–30.
- Monro, D.H. *Argument of Laughter*. Indiana: University of Notre Dame Press, 1963.
- Moore-Gilbert, Bart. "Which Way Post-Colonial Theory? Current Problems and Future Prospects". *History of European Ideas* 18.4 (1994): 553–570.
- Morawski, Stefan. "My Increasing Troubles with Postmodernism". *The Philosophical Forum* 27.1 (1995): 66–79.
- Morreall, J. *Taking Laughter Seriously*. New York: State University of New York Press, 1983.
- (ed.). *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany: Suny Press, 1987.
- Morson, Gary Saul en Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Muecke, D.C. *The Compass of Irony*. London: Methuen, 1969.
- Müller, Beate. *Parody: Dimensions and Perspectives*. Amsterdam: Rodopi, 1997.
- Murphy, Richard. *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. (Eds.) Giorgio Colli en Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999. 15 delen.
- Nussbaum, Martha. *Oplevingen. Over de menselijke emoties*. Amsterdam: Ambo, 2004.
- Nutting, P.W. "Kafka's 'Strahlende Heiterkeit': Discursive Humor and Comic Narration in *Das Schloss*". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 57.4 (1983): 651–678.

- Oakeshott, Michael. *Experience and its Modes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- *On Human Conduct*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- O'Brien, Flann. *At Swim Two Birds*. London: Penguin, 1967.
- *The Third Policeman*. London: Flamingo, 1993.
- Oever, Annie van den. *<Fritzi> en het groteske*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2003.
- Olbrechts-Tyteca, Lucie. *Le comique du discours*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1974.
- Olson, Elder. *The Theory of Comedy*. Bloomington: Indiana University Press, 1968.
- O'Neill, Patrick. *The Comedy of Entropy: Humor/Narrative/Reading*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.
- O'Sullivan, Noël. *Santayana*. St Albans: The Claridge Press, 1992.
- "Nietzsche and the Agenda of Post-Modernity". *The History of European Ideas* 20.1–3 (1995): 145–151.
- Pachet, Pierre. "Le Bulgakov des années 20". *La Nouvelle Revue Française* 541 (1998): 86–96.
- Parkin, John. *Humour Theorists of the 20th Century*. Lewiston, Queenston: The Edwin Mellen Press, 1997.
- Patterson, Richard. "The Platonic Art of Comedy and Tragedy". *Philosophy and Literature* 6.1–2 (1982): 76–93.
- Paz, Octavio. *De kinderen van het slijk. Van de romantiek tot de avant-garde*. Amsterdam: Meulenhoff, 1990.
- Pecora, Vincent P. *Self and Form in Modern Narrative*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Pesso-Miquel, Catherine. "'Humpty Dumpty had a great fall': l'Amérique comme lieu de la chute dans *Moon Palace* de Paul Auster". *Etudes Anglaises* 49.4 (1996): 476–486.
- Petronius. *Satyricon*. Amsterdam: Athenaeum/Pollak & Van Gennep, 1996.
- Pfister, Manfred. "Comic Subversion: A Bakhtinian View of the Comic in Shakespeare". *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West. Jahrbuch 1987*. (Ed.) Werner Habicht. Bochum: Verlag Ferdinand Kamp, 1987.
- Philonenko, Alexis. *Nietzsche. Le rire et le tragique*. Paris: Librairie Générale Française, 1995.
- Plato. *Verzameld werk*. Antwerpen: De Nederlandse boekhandel, 1965. drie delen.
- Plessner, Helmuth. *Lachen en wenen. Een onderzoek naar de grenzen van het menselijk gedrag*. Utrecht: Het Spectrum/Aula-Boeken, 1965.
- Poole, Adrian. "Laughter, Forgetting and Shakespeare". *English Comedy*. (Eds.) Michael Cordner, Peter Holland en John Kerrigan. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 85–100.
- Poole, Brian. "Bakhtin and Cassirer: The Philosophical Origins of Bakhtin's Carnival Messianism". *The South Atlantic Quarterly* 97.3–4 (1998): 537–578.
- Preisendanz, Wolfgang en Rainer Warning (eds.). *Das Komische*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.

- Preisendanz, Wolfgang. "Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in Deutschen Romanen unserer Zeit". (Eds.) Wolfgang Preisendanz and Rainer Warning. *Das Komische*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1976: 153–164.
- Rabelais, François. *Gargantua*, Paris: Pocket Classiques, 1998.
- *Pantagruel*, Paris: Pocket Classiques, 1998.
- Rabinow, Paul (ed.). *The Foucault Reader*. London: Penguin Books, 1991.
- Rée, Jonathan. "Subjectivity in the Twentieth Century". *New Literary History* 26 (1995): 205–217.
- Reiss, Hans Siegbert. "Franz Kafka's Conception of Humour". *Modern Language Review* 44 (1949): 534–542.
- Resina, Joan Ramon. "Cervantes's Confidence Games and the Refashioning of Totality". *Modern Language Notes* 111 (1996): 218–254.
- Ricard, François. *La littérature contre elle-même*. Montréal: Boréal Express, 1985.
- Rorty, Richard. *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- *Objectivity, Relativism, Truth. Philosophical Papers, Volume 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- *Essays on Heidegger and Others. Philosophical Papers, Volume 2*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, Postmodern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Rosset, Clément. "Archives". *La Nouvelle Revue Française* 377 (1984): 75–84.
- Roth, Marty. "Carnival, Creativity, and the Sublimation of Drunkenness". *Mosaic* 30.2 (1997): 1–18.
- Roth, Philip. *Reading Myself and Others*. London: Jonathan Cape, 1975.
- Roustang, François. "Comment faire rire un paranoïaque". *Critique* 488–489 (1988): 5–15.
- Provine, Robert C. *Laughter. A Scientific Investigation*. New York: Viking, 2000.
- Prusak, Bernard. "Le rire à nouveau: Rereading Bergson". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62.4 (2004): 377–388.
- Ruskin, John. "The Stones of Venice". *The Genius of John Ruskin. Selections from his Writings*. (Ed.) John D. Rosenberg. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Rutland, Barry. "Bakhtinian Categories and the Discourse of Postmodernism". *Mikhail Bakhtin and the Epistemology of Discourse*. (Ed.) Clive Thomson. *Critical Studies* 2.1–2 (1990), 123–136.
- Rzhevsky, Nicholas. "Kozhinov on Bakhtin". *New Literary History* 25.2 (1994): 429–444.
- Said, Edward. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Santayana, George. *The Sense of Beauty. Being the Outlines of Aesthetic Theory*. New York: Random House, 1955.
- *The Birth of Reason and Other Essays*. (Ed.) Daniel Cory. New York: Columbia University Press, 1968.

- “The Comic Mask” en “Carnival”. *Theories of Comedy*. (Ed.) Paul Lauter. New York: Anchor Books, 1964, 414–424.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness*. London: Routledge, 1991.
- Schaeffer, Neil. *The Art of Laughter*. New York: Columbia University Press, 1981.
- Schoentjens, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Editions du Seuil, 2001.
- Schwab, Gabriele. *Subjects Without Selves. Transitional Texts in Modern Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- Seham, Amy. “Subversive Laughter. The Liberating Power of Comedy”. *Drama Review* 40.3 (1996): 192–197.
- Sell, Rainer. “The Comedy of Hyperbolic Horror. Seneca, Lucan and 20th Century Grotesque”. *Neohelicon* 11.1 (1984): 277–301.
- Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*. New York: W.W. Norton & Company, 1992.
- Seuphor, Michel. “Le jeu, la règle”. *Michel Seuphor, Catalogus bij de tentoonstellingen in het Hessenhuis en het Middelheim Museum*. Antwerpen: Stad Antwerpen, 2001, 17–27.
- Shelley, Cameron. “Plato and the Psychology of Humor”. *Humor* 16.4 (2003): 351–367.
- Shepherd, David (ed.). *Bakhtin: Carnival and Other Subjects. Selected Papers from the Fifth International Bakhtin Conference. University of Manchester, July 1991. Critical Studies* 3.2 & 4.1–2 (1993).
- Shevtsova, Maria. “Dialogism in the Novel and Bakhtin’s Theory of Culture”. *New Literary History* 23 (1992): 747–763.
- Sibony, Daniel. “Le rire”. *L’Infini* 10 (1985): 88–107.
- Simion, Eugen en James W. Newcomb (ed.). *The Return of the Author*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1996.
- Simons, Anton. *Het groteske van de taal. Over het werk van Mikhail Bakhtin*. Amsterdam: Sun, 1990.
- Sklovskij, Victor. “Parodie auf den Roman: *Tristram Shandy*”. *Theorie der Prosa*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1966, 131–163.
- Skorobogatov-Gray, Yevgenia. “Bakhtin, Rabelais and Utopia”. *International Studies in Philosophy* 17.1 (1995): 85–96.
- Slemon, Stephen. “‘Carnival’ and the Canon”. *Ariel* 19.3 (1988): 59–75.
- Smadja, Eric. *Le rire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- Sollers, Philippe. “Cervantes ou la liberté redoublée”. *Stanford French Review* 8.1 (1984): 47–53.
- Solomon, Robert C. *Continental Philosophy since 1750. The Rise and Fall of the Self. A History of Western Philosophy: 7*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1990.
- Stallybrass, Peter en Allen White. *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen, 1986.
- Stambaugh, Joan. *The Other Nietzsche*. New York: State University of New York Press, 1994.
- Starobinski, Jean. *Montaigne in Motion*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- “Le rire de Démocrite (Mélancolie et réflexion)”. *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 83.1 (1989): 1–20.

- Steiner, George. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1961.
- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. London: Wordsworth Classics, 1996.
- Steward, Jack. "Romantic Theories of Humor Relating to Sterne". *The Personalist* 49 (1968): 459–473.
- Su, Tsu-Chung. "The Notion of "Carnival" in Bakhtin: A Nietzschean Interpretation". *International Studies in Philosophy* 28.2 (1996): 87–103.
- Suleri, Sara. *The Rhetoric of English India*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Swift, Paul. "In-Jestion: Intestinal Laughter in Kant and Nietzsche". *International Studies in Philosophy* 27.1 (1995): 97–103.
- Taylor, Charles. *De malaise van de moderniteit*. Kampen: Agora Kok, 1994.
- *Sources of the Self. The Making of a Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Telfer, Elizabeth. "Hutcheson's Reflections Upon Laughter". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53.4 (1995): 359–369.
- Thomson, Clive (ed.). "Mikhail Bakhtin and the Epistemology of Discourse". *Critical Studies* 2.1–2(1990).
- Thomson, Philip. *The Grotesque*. London: Methuen & Co, 1972.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975.
- Mikhail Bakhtin. *The Dialogical Principle*. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- "Living Alone Together". *New Literary History* 27 (1996): 1–14.
- Toole, John Kennedy. *A Confederacy of Dunces*. London: Penguin, 1980.
- Torrance, Robert M. *The Comic Hero*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- Updike, John. *Hugging the Shore. Essays and Criticism*. London: André Deutsch, 1983.
- Vanheeswijck, Guido. *Lachen om de wereld. Dwarsliggers in het Europese denken*. Kapellen: Pelckmans, 1995.
- Verberckmoes, Johan. *Schertsen, schimpen en schateren. Geschiedenis van het lachen in de Zuidelijke Nederlanden, zestiende en zeventiende eeuw*. Nijmegen: Sun, 1998.
- Vice, Sue. *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Victoroff, David. *Le rire et le risible. Introduction à la psycho-sociologie du rire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.
- Vliedden, F.B. van. *Van 'In 't wonderjaar' tot 'De verwondering'. Een poëtica van de Vlaamse roman*. Antwerpen: De Nederlandse Boekhandel, 1974.
- Voisine-Jechova, Hana. "La Langue Souterraine. Quelques Réflexions à Partir de l'oeuvre de Jean Kolar, Va'clav Jamek et Milan Kundera". *Revue de Littérature Comparée* 273.1 (1995): 39–55.
- Voltaire. *Candide ou l'optimisme*. Paris: Nizet, 1959.
- Vonnegut, Kurt. *Slapstick or Lonesome No More*. London: Panther Granada Publishing, 1977.
- *Slaughterhouse-Five*. London: Panther Granada Publishing, 1978.

- Wall, Anthony en Clive Thomson. "Cleaning up Bakhtin's Carnival Act". *Diacritics* 23 (1993): 47-70.
- Wall, Anthony. "A Broken Thinker". *The South Atlantic Quarterly* 97.3-4 (1998): 669-698.
- Waller, Margaret. "An interview with Julia Kristeva". *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. (Eds.) Patrick O'Donnell en Robert Con Davis. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Watt, Ian. *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Waugh, Patricia. *Practising Postmodernism, Reading Modernism*. London: Edward Arnold, 1992.
- Weeks, Mark. "Milan Kundera: A Modern History of Humor amid the Comedy of History". *Journal of Modern Literature*, 28.3 (2005): 130-148.
- Weiger, John G. "Don Quixote: the Comedy in Spite of Itself". *The Bulletin of Hispanic Studies* 60.4 (1983): 283-292.
- White, R.S. "The Spirit of Yorick; Or, the Tragic Sense of Humour in *Hamlet*". *Hamlet Studies, An International Journal of Research on The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmarke* 7.1-2 (1985): 9-26.
- Wickberg, Daniel. *The Senses of Humor*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- Willeford, William. *The Fool and His Scepter*. Washington: Northwestern University Press, 1969.
- Wilkoszawska, Krystyna. "On the Experience of the Tragic". *Philosophica* 38.2 (1986): 27-40.
- Wilson, Robert R. "Play, Transgression and Carnival: Bakhtin and Derrida on Scriptor Ludens". *Mosaic* 19.1 (1986): 73-89.
- Wood, James. "Laughter and Forgetting". *New Republic* 227.26 (23/12/2002): 33-37.
– *The Irresponsible Self. On Laughter and the Novel*. New York: Picador, 2005.
- Worthington, Kim. *Self as Narrative. Subjectivity and Community in Contemporary Fiction*. Oxford: Clarendon University Press, 1996.
- Yeoh, Gilbert. "J.M. Coetzee and Samuel Beckett: Ethics, Truth-Telling, and Self-Deception". *Critique* 44.4 (2003): 331-348.
- Zamora, Louis Parkinson en Wendy B. Faris (eds.). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Zavala, Iris M. "Notes on the Cannibalistic Discourse of Monologism". *Bakhtin: Carnival and Other Subjects*. (Ed.) David Shepherd. Amsterdam: Rodopi, 1993, 261-276.
- Zemach, Shlomo. "A Theory of Laughter". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 17.3 (1958): 311-329.
- Zijderveld, Anton C. "Trend Report: The Sociology of Humour and Laughter". *Current Sociology* 31 (1983) 1-59.

LOUIS PAUL BOON

Primair en secundair

- Boon, Louis Paul. *De voorstad groeit*. Amsterdam: E.M. Querido, 1993.
- *Abel Gholiaerts*. Amsterdam: Athenaeum/Pollak & Van Gennep, 2001.
 - *Vergeeten straat*. Amsterdam: Querido, 1999.
 - *Mijn kleine oorlog*. (Eds.) Kris Humbeeck et al. Amsterdam: Querido, 2002.
 - *De Kapellekensbaan*. (Eds.) Kris Humbeeck en Bart Vanegeren. Amsterdam: Arbeiderspers, 1996.
 - *De Bende van Jan De Lichte. De Zoon van Jan De Lichte*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1989.
 - *Menuet en andere verhalen*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1974.
 - *Wapenbroeders. Een getrouwe bewerking der aloude boeken over Reinaert en Isengrimus*. Amsterdam: Arbeiderspers, 2000.
 - *Niets gaat ten onder*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1956.
 - *Zomer te Ter-Muren*. (Eds.) Kris Humbeeck en Bart Vanegeren. Amsterdam: Arbeiderspers, 1995.
 - *De paradijsvogel. Relas van een amorele tijd*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1972.
 - *Kleine omnibus. Twee spoken. De kleine Eva uit de Kromme Bijlstraat. Vaarwel krokodil of de prijslijst van het geluk*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1959.
 - *Blauwbaardje in wonderland en andere grimmige sprookjes voor verdorven kinderen*. Antwerpen: Houtekiet, 2002.
 - *Het nieuwe onkruid*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1964.
 - *Wat een leven!* Amsterdam: Arbeiderspers, 1967.
 - *3 mensen tussen muren*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1969.
 - *Geniaal... maar met te korte beentjes. Essays en polemieken*. (Ed.) Herwig Leus. Amsterdam: Arbeiderspers, 1969.
 - *Pieter Daens of hoe in de negentiende eeuw de arbeiders van Aalst vochten tegen armoede en onrecht*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1978.
 - *Als het onkruid bloeit*. Amsterdam: Arbeiderspers/Querido, 1973.
 - *Mieke Maaike's obscene jeugd*. Arbeiderspers, 1972.
 - *Zomerdagdroom*. Amsterdam: Arbeiderspers/Querido, 1973.
 - *Verscheurd jeugdportret*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1999.
 - *De Zwarte Hand of het anarchisme van de negentiende eeuw in het industriestadje Aalst*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1976.
 - *Het jaar 1901. Verhalen naar de politiearchieven der stad Aalst*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1977.
 - *Het geuzenboek*. Amsterdam: Arbeiderspers/Querido, 1979.
 - *Eros en de eenzame man. Een droefgeestig en schandelijk pornoverhaal*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1999.
 - *Eens, op een mooie zomeravond. Uit de nagelaten papieren van Dol Kijwe*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1995.

- *Het Literatuur- en kunstkritische werk, Deel I, De roode vaan.* (Eds.) Dirk de Geest et al. L.P. Boon-Documentatiecentrum, Universitaire Instelling Antwerpen, 1994.
- *Het Literatuur- en kunstkritische werk, Deel II, Front.* (Eds.) Ernst Bruinsma, Kris Humbeeck et al. Antwerpen: L.P. Boon-Documentatiecentrum Universitaire Instelling Antwerpen, 1994.
- *Het literatuur- en kunstkritische werk, Deel III, De Vlaamse Gids.* (Ed.) Ernst Bruinsma. L.P. Boon-Documentatiecentrum Universitaire Instelling Antwerpen, 1995.
- *Het recht van vervormen. Louis Paul Boon.* (Eds.) Ernst Bruinsma en Kris Humbeeck. Antwerpen: Manteau, 1999.
- *Als een onweder bij zomerdag. De briefwisseling tussen Louis Paul Boon en Willem Elsschot.* (Eds.) Jos Muyres en Vic van de Reijt. Amsterdam: Querido, 1989.
- *Brieven aan literaire vrienden.* (Ed.) Jos Muyres. Amsterdam: Arbeiderspers, 1989
- *Wanneer van u nog eens een minne-briefje? De Brieven van Louis Paul Boon aan Richard Minne.* (Eds.) Anne Marie Musschoot et al. Antwerpen: Demian - L.P. Boon-Documentatiecentrum, 2003.
- “Dagboek van meneerke Boin, behandelend het jaar 1978–1979”. *Maatstaf* 47.1 (1999) Avezaath, Jan van. “Van ‘een verwarde poespas’ tot ‘een geraffineerd simultaan’. Een overzicht vande ontvangst van de eerste druk van *De Kapellekensbaan* in de Nederlandse en Vlaamse pers”. *De kantieke schoolmeester* 1–2. (Eds.) Kris Humbeeck en Bart Vanegeren. Antwerpen: L.P. Boon-genootschap/L.P.Boon documentatiecentrum, 1992, 173–205
- Brandt, Ria van den, Bert Vanheste en Erik Borgman. *Louis Paul Boon en de verscheidenheid van de wereld.* Nijmegen: Vantilt, 2001.
- Bork, G.J. van. “Louis Paul Boon en zijn uitgevers”. *Maatstaf* 28.5–6 (1980): 30–39.
- *Over ‘De Kapellekensbaan’ en ‘Zomer te Ter-Muren’ van Louis Paul Boon.* Amsterdam: Wetenschappelijke Uitgeverij, 1977.
- Bruinsma, Ernst. “Paul tegen Louis Paul”. *Mythe en geschiedenis. De wereld van Paul de Wispelaere.* (Ed.) Erik Spinoy. Brussel: VUB Press, 2003.
- Cuynen, Annick. “De Kapellekensbaan in *De Kapellekensbaan*”. *De kantieke schoolmeester* 1–2. (Eds.) Kris Humbeeck en Bart Vanegeren. Antwerpen: L.P. Boon-genootschap/L.P. Boon-documentatiecentrum, 1992, 91–103.
- Damme, Peter Van. “‘Helpe u zelf zo helpe u god’. Over picareske en andere toestanden in Jan de Lichte”. *Restant* 17.4 (1989): 195–234.
- D’haen, Theo. *Text to Reader. A Communicative Approach to Fowles, Barth, Cortazar and Boon.* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1983.
- “Over Louis Paul Boons *De Kapellekensbaan*”. *De kantieke schoolmeester* 1–2. (Eds.) Kris Humbeeck en Bart Vanegeren. Antwerpen: L.P. Boon-genootschap/ L.P. Boon-documentatiecentrum, 1992, 13–50.
- “Boon postmodern?” *De kantieke schoolmeester* 6–7. (Eds.) Ernst Bruinsma, Kris Humbeeck en Harald Polis. Antwerpen: L.P. Boon-genootschap/ L.P. Boon-documentatiecentrum, 1994, 485–508.
- Heyse, Herman en Rik Van Daele. “De Reynaertbronnen van Louis Paul Boon.

- Een bijdrage tot de studie van de genese van Wapenbroeders". *De kantieke schoolmeester 1-2*. (Eds.) Kris Humbeeck en Bart Vanegeren. Antwerpen: L.P. Boon-genootschap/L.P.Boon-documentatiecentrum, 1992, 313-386.
- Humbeeck, Kris. "Kleine Apocalyps. Boons gevecht met de stoommachine". *Restant*, 17 (1989): 323-570.
- en Bart Vanegeren. "Een onfatsoenlijk boek". *Nawoord bij De Kapellekensbaan*. (Eds.) Kris Humbeeck en Bart Vanegeren. Amsterdam: Arbeiderspers, 1996, 381-402.
- en Bart Vanegeren. "Het spookt op de Kapellekensbaan!" *Nawoord bij Zomer te Ter-Muren*. (Eds.) Kris Humbeeck en Bart Vanegeren. Amsterdam: Arbeiderspers, 1995, 543-580.
- "De Paradijsvogel: een groteske archeologie van het moderne weten". *De kantieke schoolmeester*. (Eds.) S. Franck, Kris Humbeeck en Jeroen Olyslaegers. Antwerpen: L.P. Boon-documentatiecentrum/L.P. Boon-genootschap, 1991, 37-212.
- *Louis Paul Boon 1912-1979: een schilder ontspoord*. Aalst: Boonmuseum, 1993.
- "Wie schopt de mensen een geweten?" *De Vlaamse Gids* 83.4 (1999): 11-18.
- *Onder de giftige rook van Chipka. Louis Paul Boon en de fabrieksstad Aalst*. Gent, Amsterdam: Ludion/Querido, 1999.
- "Een kramp van walg en cynische spot, brutaal geuit, decadent". *Nawoord bij 'Mijn kleine oorlog'*. Amsterdam: Querido, 2002, 301-439.
- Janssens, Marcel. "Louis Paul Boon en William Faulkner". *Spiegel der Letteren* 39.3-4 (1997): 249-262.
- "Een plattegrond van *De Kapellekensbaan*". *De maat van drie. Essays over literatuur*. Leuven: Davidsfonds, 1984, 176-185.
- Joosten, Jos en Jos Muyres (eds.). *Dromen en geruchten. Over Boon en Claus*. Nijmegen: Vantilt, 1997.
- Jorissen, Ludger. "Reïmportatie van een archetype". *Spiegel der Letteren* 33.1-2 (1991): 79-83.
- Leus, Herwig en Julien Weverbergh. *Louis Paul Boonboek*. Antwerpen: Manteau, 1981.
- Maele, Romain John van de. "*De Kapellekensbaan-Zomer te Ter-Muren*: Een mozaïek". *Kruispunt*, 91.2 (1984): 50-65.
- "Zijn en tijd in Louis Paul Boons groot gastenboek". *De kantieke schoolmeester 1-2*. (Eds.) Kris Humbeeck en Bart Vanegeren. Antwerpen: L.P. Boon-genootschap/L.P. Boon-documentatiecentrum, 1992, 105-113.
- Musschoot, Anne Marie. "Boon, Boontje en Meneerke Boin". *De Vlaamse Gids* 83.4 (1999): 19-23.
- Muylaert, Lucienne en Bart Vanegeren. "Secundaire Boon-bibliografie". *De kantiekeschoolmeester 1-2*. (Eds.) Kris Humbeeck en Bart Vanegeren. Antwerpen: L.P. Boon-genootschap/L.P.Boon-documentatiecentrum, 1992, 523-559.
- Muyres, Jos. *De Kapellekensbaan Groeit. Over de ontstaansgeschiedenis van het tweeluik 'De Kapellekensbaan/Zomer te Ter-Muren' van Louis Paul Boon*. Leiden: Plantage, 1995.

- Louis Paul Boon. *De school van de literatuur*. Nijmegen: Sun, 1999.
- *Moderniseren en conformeren. Biografie van een tweeluik: 'De Kapellekensbaan' en 'Zomer te Ter-Muren' van Louis Paul Boon*. Nijmegen: Vantilt, 2000.
- Oever, Annie van den. *Gelijk een kuip mortel die van een stelling valt. Over Louis Paul Boon en de Kapellekensbaan*. Antwerpen: Houtekiet, 1992.
- “Tussen roman en kroniek. Over de verhouding tussen *De Kapellekensbaan* & *Zomer te Ter-Muren* en de historische romans van Louis Paul Boon”. *De kantieke schoolmeester* 1–2. (Eds.) Kris Humbeeck en Bart Vanegeren. Antwerpen: L.P. Boon-genootschap/L.P.Boon-documentatiecentrum, 1992, 115–172.
- “De stijl van de ‘Vlaamse volksschrijver’ Louis Paul Boon”. *Dromen en geruchten. Over Boon en Claus*. (Eds.) Jos Joosten en Jos Muyres. Nijmegen: Vantilt, 1997.
- Poorter, Wim de. “*De Kapellekensbaan* & *Zomer te Ter-Muren* revisited”. *De kantiekeschoolmeester* 1–2. (Eds.) Kris Humbeeck en Bart Vanegeren. Antwerpen: L.P. Boon-genootschap/L.P.Boon-documentatiecentrum, 1992, 51–69.
- Puttemans, Theo. *Habsburgers, hervormers, humanisten, pausen, een prins en een nachtemmer. De afgrondelijke ironie van 'Het Geuzenboek' en zijn functie in Louis Paul Boons oeuvre*. Antwerpen: Universitaire Instelling Antwerpen, ongepubliceerd proefschrift, 1998.
- Raat, G.F.H. “Het leven als een wiel”. *Maatstaf* 28.5–6 (1980): 45–55.
- “*De Kapellekensbaan* in de literatuurbeschouwing”. *Boelebaar Poef* 3.2 (2003): 5–20.
- “Vijfentwintig jaar Boon-studie”. *Boelebaar Poef* 4.1 (2004): 109–128.
- Roggeman, Willem M. “Wie waren Boontjes personages?”. *Maatstaf* 28.5–6 (1980): 15–29.
- Sintobin, T. “Eens zal men vragen hoever we gekomen zijn... Analyse van en vragen bij Boonstheorie van de driehoek”. *Spiegel der Letteren* 40.1–2 (1998): 89–122.
- Somers, S. “Omtrent *De Kapellekensbaan*”. *Restant* 17.4 (1989): 291–322.
- Vanheste, Bert. “Louis Paul Boon moet zijn getal hebben. Een deconstructieve lezing van een drietal postmoderne bijdragen”. *Dietse Warande en Belfort* 136.4 (1991): 458–475.
- Vyncke, Frans. “Louis Paul Boon als plastisch kunstenaar”. *Maatstaf* 28.5–6 (1980): 117–129.
- Winne, Ilse de. “Boontjes wilde oog. Louis Paul Boon en het surrealisme”. *De kantieke schoolmeester* 8. Antwerpen: L.P. Boon-genootschap/L.P. Boon-documentatiecentrum, 1995, 77–109.
- Wispeleare, Paul de. “Aantekeningen met betrekking tot *Jan de Lichte*”. *Maatstaf* 28.5–6 (1980): 80–92.
- *Louis Paul Boon tedere Anarchist. Omtrent Utopia in 'Vergeten Straat'*. Den Haag: Nijgh & Van Ditmar, 1976.
- “Aantekeningen omtrent Boons ideeën over kunstenaar en kunst in *De roode vaan en Front*”. *De kantieke schoolmeester*, 1–2. (Eds.) Kris Humbeeck en Bart Vanegeren. Antwerpen: L.P. Boon-genootschap/L.P. Boon-documentatiecentrum, 1992, 71–89.
- “De structuur van *De Kapellekensbaan-Zomer te Ter-Muren*”. *Tekst en context. Artikelen en essays over moderne Nederlandse en buitenlandse literatuur*. (Eds.) Kris Humbeeck en Georges Wildemeersch. Antwerpen: L.P. Boon-documentatiecentrum, 1992, 27–51.

- “De Kapellekensbaan als raamvertelling”. *Tekst en context. Artikelen en essays over moderne Nederlandse en buitenlandse literatuur*. (Eds.) Kris Humbeeck en Georges Wildemeersch. Antwerpen: L.P.Boon-documentatiecentrum, 1992, 51–62.
 - “Wapenbroeders: satire en zelfportret”. *Tekst en context. Artikelen en essays over moderne Nederlandse en buitenlandse literatuur*. (Eds.) Kris Humbeeck en Georges Wildemeersch. Antwerpen: L.P.Boon-documentatiecentrum, 1992, 63–88.
 - “Boon als gefrustreerde Pygmalion. Commentaar bij *Mijn kleine oorlog*”. *De broek van Sartre*. Schoten: Hadewijch, 1987, 9–48.
 - “Context en tekst van de bende van Jan de Lichte”. *De broek van Sartre*. Schoten: Hadewijch, 1987, 49–104.
- Wolfs, Rob. “Zoeken naar het onvindbare. Een deconstructieve lezing van *De Kapellekensbaan* en *Zomer te Ter-Muren*”. *Restant* 17.4 (1989): 270–289.

GÜNTER GRASS

Primair en secundair

- Grass, Günter. *Die Blechtrommel*. Günter Grass, *Werkausgabe*. (Eds.) Volker Neuhaus en Daniela Hermes. Göttingen: Steidl, 1997, deel 3.
- *Werkausgabe*. (Eds.) Volker Neuhaus en Daniela Hermes. Göttingen: Steidl Verlag, 1997. 16 delen.
 - *Vier Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht*. (Ed.) Fritze Margull. Göttingen: Steidl, 1991.
 - *Mein Jahrhundert*. Göttingen: Steidl, 1999.
 - *Im Krebsgang*. München: deutscher Taschenbuch Verlag, 2002.
 - “Fortsetzung folgt... Nobel Lecture 1999”. *PMLA* 115.3 (2000): 300–309.
- Arker, Dieter. *Nichts ist vorbei, alles komt wieder. Untersuchungen zu Günter Grass' 'Die Blechtrommel'*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1989.
- Arnold, Heinz Ludwig (ed.). *Blech getrommelt: Günter Grass in der Kritik*. Göttingen: Steidl, 1997.
- Beyersdorf, Herman. “Von der Blechtrommel bis zum Krebsgang: Günter Grass als Schriftsteller der Vertreibung”. *Weimarer Beiträge* 48.4 (2002): 568–93.
- Böschstein, Bernhard. “Günter Grass als Nachfolger Jean Pauls und Döblins”. *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft* 6 (1971): 86–101.
- Brode, Hanspeter. *Günter Grass. Autorenbücher*. München: Verlag C.H. Beck, 1979.
- “Die Zeitgeschichte in *Die Blechtrommel* von Günter Grass. Entwurf eines Textinternen Kommunikationsmodel”. *Günter Grass. Ein Materialienbuch*. (Ed.) Rolf Geissler. Darmstadt: Luchterhand Verlag, 1976.
- Brodsky, Patricia Pollock. “The Black Cook as Mater Gloriosa: Grass's Faust Parodies in *Die Blechtrommel*”. *Colloquia Germanica: Internationale Zeitschrift für Germanistik* 29.3 (1996): 235–47.
- Caltvedt, Lester. “Oskar's Account of Himself: Narrative 'Guilt' and the Relationship of Fiction to History in *Die Blechtrommel*”. *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 14 (1978): 284–94.
- Chong, Jin-Sok. *Offenheit und Hermeneutik: zur Möglichkeit des Schreibens nach Auschwitz: ein Vergleich zwischen Günter Grass' Lyrik, der 'Blechtrommel' und dem Spätwerk Paul Celans*. Frankfurt: Peter Lang, 2002.
- Delaney, Antoinette. *Metaphors in Grass' 'Die Blechtrommel'*. New York: Peter Lang, 2004.
- Diederichs, Rainer. *Strukturen des Schelmischen im modernen deutschen Roman: eine Untersuchung an den Romanen von Thomas Mann 'Bekentnissen des Hochstaplers Felix Krull' und Günter Grass 'Die Blechtrommel'*. Düsseldorf: Diederichs Verlag, 1971.
- Donahue, Bruce. “The Alternative to Goethe: Markus and Fanjgold in *Die Blechtrommel*”. *The Germanic Review* 58.3 (1983): 115–120.

- Enzensberger, Hans Magnus. "Wilhelm Meister auf der Blechtrommel".
'Die Blechtrommel'. Attraktion und Ärgernis, ein Kapitel deutscher Literaturkritik.
 (Ed.) Franz Josef Görtz. Darmstadt: Luchterhand, 1984, 62–69.
- Frizen, Werner. "Die Blechtrommel - ein schwarzer Roman: Grass und die Literatur des Absurden". *Arcadia: Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 21.2 (1986): 166–189.
- "Zur Entstehungsgeschichte von Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel*".
Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 79.2 (1987): 210–222.
- "Blechmusik: Oskar Matzeraths Erzählkunst". *Etudes Germaniques* 42.1 (1987): 25–47.
- Geissler, Rolf (ed.) *Günter Grass. Ein Materialienbuch*. Darmstadt: Luchterhand Verlag, 1976.
- Gelley, Alexander. "Art and Reality in *Die Blechtrommel*". *Forum for Modern Language Studies* 3(1967): 115–125.
- Gill, R.B. "Bargaining in Good Faith: The Laughter of Vonnegut, Grass, and Kundera". *Critique. Studies in Modern Fiction* 25.2 (1984): 77–91.
- Gross, Ruth V. "The Narrator as Demon in Grass and Alain-Fournier". *Modern Fiction Studies* 25.4(1978–1980): 625–639.
- Guidry, Glenn A. "Theoretical Reflections on the Ideological and Social Implications of Mythic Form in Grass's *Die Blechtrommel*". *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 83.2 (1991): 127–46.
- Harris, Frederick J. "Linguistic Reality-Historical Reality: Genet, Celine, Grass". *Neohelicon* 14.2 (1987): 257–273.
- Herd, E.W. "Tin Drum and Sanke-Charmer's Flute: Salman Rushdie's Debt to Gunter Grass". *New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies* 6 (1988): 205–218.
- Hermant, Jost. "Das Unpositive der kleinen Leute. Zum angeblich skandalöse 'Animalismus' in Grassens *Die Blechtrommel*". *Günter Grass. Ästhetik des Engagements*. (Eds.) Hans Adler and Jost Hermant. New York: Peter Lang, 1996.
- Hilliard, K.F. "Showing, Telling and Believing: Günter Grass's *Katz und Maus* and Narratology". *The Modern Language Review* 96.2 (2001): 420–436.
- Jacobs, Jürgen. "Bildungsroman und Pikaroroman. Versuch einer Abgrenzung". *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 20 (1986): 9–18.
- Jendrowiak, Silke. *Günter Grass und die "Hybris" des Kleinbürgers: Die Blechtrommel, Bruch mit der Tradition einer irrationalistischen Kunst- und Wirklichkeitsinterpretation*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1979.
- Jorissen, Ludger. "Die wiedergefundene Ehre des Oscar Schatt. Ein niederländisches Vorbild der Blechtrommel". *Arcadia* 24.3 (1989): 297–302.
- Jurgensen, Manfred (ed.). *Günter Grass. Kritik-Thesen-Analysen*. Bern & München: QSGLL Francke Verlag, 1973.
- Just, Georg. *Darstellung und Appell in der 'Blechtrommel'*. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1975.

- “Die Appellstruktur der Blechtrommel”. Günter Grass. *Kritik-Thesen-Analysen*. (Ed.) Manfred Jurgensen. Bern & München: QSGLL Francke Verlag, 1973.
- Kim, Eung-Jun. *Literatur als Historie: Zeitgeschichte in Thomas Manns ‘Doktor Faust’ und Günter Grass’ ‘Die Blechtrommel’*. Würzburg: Köningshausen und Neumann, 2004.
- Kremer, Manfred. “Günter Grass, *Die Blechtrommel* und die pikarische Tradition”. *German Quarterly* 46 (1973): 381–92.
- Leroy, Robert. *‘Die Blechtrommel’ von Günter Grass. Eine Interpretation*. Paris: Société d’Edition “Les Belles Lettres”, 1973.
- “Gunter Grass, *Die Blechtrommel*; Hugo Claus, *De Verwondering: Hasard ou intention?*” *Revue des Langues Vivantes* 35 (1969): 597–608.
- Mason, Ann L. *The Skeptical Muse: A Study of Günter Grass’ Conception of the Artist*. Bern & Frankfurt: Herbert Lang, 1974.
- Mayer-Ischandy, Claudia. *Günter Grass*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002.
- Mazzari, Marcus Vinicius. *Die ‘Danziger Trilogie’ von Günter Grass: Erzählen gegen die Dämonisierung Deutscher Geschichte*. Berlin: Freie Universität, 1994.
- McElroy, Bernard, “Lunatic, Child, Artist, Hero: Grass’s Oskar as a Way of Seeing”. *Forum for Modern Language Studies* 22.4 (1986): 308–322.
- Mouton, Janice. “Gnomes, Fairy-Tale Heroes, and Oscar Matzerath”. *The Germanic Review* 56.1 (1981): 28–33.
- Neuhaus, Volker. *Günter Grass*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979.
- *Erläuterungen und Dokumente. Günter Grass, Die Blechtrommel*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1997.
- *Die Blechtrommel*. München: Oldenburg Verlag, 2000.
- Parry, Idris. “Aspects of Gunter Grass’s Narrative Technique”. *Forum for Modern Language Studies* 3 (1967): 100–114.
- Preisendanz, Wolfgang. “Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit”. *Das Komische*. (Ed.) Wolfgang Preisendanz. München: Wilhelm Fink Verlag, 1976, 153–164.
- Reddick, John. *The ‘Danzig Trilogy’ of Günter Grass. A Study of ‘The Tin Drum’, ‘Cat and Mouse’ and ‘Dog Years’*. New York and London: Harcourt Brace Janovich, 1975.
- Reich-Ranicki, Marcel. “Auf gut Glück getrommelt”. *‘Die Blechtrommel’ Attraktion und Ärgernis. Ein Kapitel deutscher Literaturkritik*. (Ed.) Franz Josef Görtz. Darmstadt: Luchterhand, 1984, 116–121.
- Rickels, Laurence A. “*Die Blechtrommel* zwischen Schelmen- und Bildungsroman”. *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 20 (1986): 109–132.
- Rieks, Rudolf. “Günter Grass in der epischen Gattungstradition”. *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 11.3–4 (1979): 427–464.
- Roberts, David. “Aspects of Psychology in *Die Blechtrommel*”. *Günter Grass. Kritik-Thesen-Analysen*. (Ed.) Manfred Jurgensen. Bern & München: QSGLL Francke Verlag, 1973.
- Rothenberg, Jürgen. *Günter Grass: das Chaos in verbesserter Ausführung: Zeitgeschichte als Thema und Aufgabe des Prosawerks*. Heidelberg: Carl Winter Verlag, 1976.

- Rüdiger, Bernhardt. *Günter Grass 'Die Blechtrommel'*. Hollfeld: C. Bange Verlag, 2001.
- Schneider, Irmela. *Kritische Rezeption 'Die Blechtrommel' als Modell*.
Bern, Frankfurt Am Main: Herbert Lang/Peter Lang, 1975.
- Schnell, Josef. "Irritation der Wirklichkeitserfahrung: Die Funktion des Erzählens in
Gunter Grass *Die Blechtrommel*". *Der Deutschunterricht: Beiträge zu seiner Praxis
und wissenschaftlichen Grundlegung* 27.3 (1975): 33–43.
- Slaymaker, William. "Who Cooks, Winds Up: The Dilemma of Freedom in Grass'
Die Blechtrommel and *Hundejahre*". *Colloquia Germanica: Internationale Zeitschrift
für Germanistik* 14.1 (1981): 48–68.
- Sosnoski, M.K. "Oskar's Hungry Witch". *Modern Fiction Studies* 17 (1971): 61–77.
- Uhlmann, Frank. *Satirisch-parodische Darstellung des dritten Reiches bei
Günter Grass. Ein Untersuchung zu 'Blechtrommel' und 'Katz und Maus'*.
Marburg: Tectum Verlag, 1996.
- Yeoh, Gilbert. "J.M. Coetzee and Samuel Beckett: Ethics, Truth-Telling,
and Self-Deception". *Critique* 44.4 (2003): 331–347.
- Ziolkowski, Theodore. *Dimensions of the Modern Novel. German texts and
European Contexts*. Princeton: Princeton University Press, 1969.

SALMAN RUSHDIE

Primair en secundair

- *Midnight's Children*. London: Jonathan Cape, 1981.
- *Shame*. London: Vintage, 1995.
- *The Satanic Verses*. Delaware: The Consortium, 1992.
- *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981–1991*. London: Granta Books, 1991.
- *Haroun and the Sea of Stories*. London: Granta, 1991.
- *The Moor's Last Sigh*. London: Jonathan Cape, 1995.
- *East/West*. London: Vintage, 1995.
- *The Ground Beneath Her Feet*. London: Jonathan Cape, 1999.
- *Fury*. London: Jonathan Cape, 2001.
- *Step Across this Line. Collected Nonfiction 1992–2002*. New York: Random House, 2002.
- *Shalimar the Clown*. London: Jonathan Cape, 2005.
- “Fictions are Lies That Tell the Truth. Salman Rushdie and Günter Grass: in Conversation”. *The Listener* 27 June 1985.
- “*Midnight's Children* and *Shame*. A lecture/interview given at the University of Aarhus on 7 October 1983”. *Kunapipi* 7.1 (1985): 1–19.
- Afzal-Khan, Fawzia. *Cultural Imperialism and the Indo-English Novel. Genre and Ideology in R. K. Narayan, Anita Desai, Kamala Markandaya, and Salman Rushdie*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1993, 143–175.
- Aijaz Ahmad. In *Theory. Classes, Nations, Literatures*. London: Verso, 1992.
- Amanuddin, Syed. “The Novels of Salman Rushdie: Mediated Reality as Fantasy”. *World Literature Today* 63.1 (1989): 42–45.
- Aravamudan, Sinivas. “‘Being God’s Postman is no Fun, Yaar’: Salman Rushdie’s *The Satanic Verses*”. *Diacritics* 19.2 (1989): 3–20.
- Ball, John Clement. “Pessoptimism: Satire and the Menippean Grotesque in Rushdie’s *Midnight's Children*”. *English Studies in Canada* 24.1 (1998): 61–81.
- Batty, Nancy E. “The Art of Suspense: Rushdie’s 1001 (Mid-)Nights”. *Ariel* 18.3 (1987): 49–65.
- Ben-Yishai, Ayelet. “The Dialectic of *Shame*: Representation in the Metanarrative of Salman Rushdie’s *Shame*”. *Modern Fiction Studies* 48.1 (2002): 194–215.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Boehmer, Elleke. *Colonial & Postcolonial Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Booker, M. Keith. “Beauty and the Beast: Dualism as Despotism in the Fiction of Salman Rushdie”. *EHL* 57 (1990): 977–997.
- (Ed.) *Critical Essays on Salman Rushdie*. New York: G.K. Hall, 1999.
- “*Midnight's Children*, History and Complexity: Reading Rushdie after the Cold War”. *Critical Essays on Salman Rushdie*. (Ed.) M. Keith Booker. New York: G.K. Hall, 1999, 283–314.

- Brennan, Timothy. *Rushdie and the Third World: Myths of the Nation*. London: Macmillan, 1989.
- “The National Longing for Form”. *Nation and Narration*. (Ed.) Homi Bhabha. London: Routledge, 1990, 44–70.
- Brigg, Peter. “Salman Rushdie’s Novels: The Disorder in Fantastic Order”. *World Literature Written in English* 27.1 (1987): 119–130.
- Cantor, Paul A. “Tales of the Alhambra: Rushdie’s Use of Spanish History in *The Moor’s Last Sigh*”. *Studies in the Novel* 29.3 (1997): 323–241.
- Chauhan, Pradyumna S. (ed.). *Salman Rushdie Interviews. A Sourcebook of His Ideas*. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 2001.
- Chaydhuri, Una. “Excerpts from a Conversation with Salman Rushdie”. *Imaginative Maps* 2.1 (1990). [Http://www.crl.com/~subir/rushdie/uc_maps.html](http://www.crl.com/~subir/rushdie/uc_maps.html).
- Close, Anthony. “The Empirical Author: Salman Rushdie’s *The Satanic Verses*”. *Philosophy and Literature* 14 (1990): 248–267.
- Conner, Marc C. “*Midnight’s Children* and the Apocalypse of Form”. *Critique* 38.4 (1997): 289–299.
- Cook, Rufus. “‘Fusions, Translations, Conjoinings’: Cultural Transformation in Salman Rushdie’s Work”. *World Literature Written in English* 34.2 (1995): 27–37.
- “Place and Displacement in Salman Rushdie’s Work”. *World Literature Today* 34.2 (1995): 27–37.
- Couto, Maria. “*Midnight’s Children* and Parents. The Search for Indo-British Identity”. *Encounter* 58.2 (1982): 61–66.
- Cundy, Catherine. *Salman Rushdie. Contemporary World Writers*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- “‘Rehearsing Voices’: Salman Rushdie’s *Grimus*”. *The Journal of Commonwealth Literature* 27.1 (1992): 128–138.
- Davies, J.M.Q. “Aspects of the Grotesque in Rushdie’s *The Satanic Verses*”. *Aumla: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 85 (1996): 29–37.
- Dhar, T.N. *History-Fiction Interface in Indian English Novel*. London: Sangam Books, 1999.
- Dingwaney Needham, Anuradha. “The Politics of Postcolonial Identity in Salman Rushdie”. *Massachusetts Review* 29.4 (1988–89): 609–624.
- Engblom, Philip. “A Multitude of Voices. Carnivalization and Dialogicality in the Novels of Salman Rushdie.” *Reading Rushdie. Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. (Ed.) D.M. Fletcher. Amsterdam: Rodopi, 1994, 293–304.
- Fletcher, D.M. *Reading Rushdie. Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- Gane, Gillian. “Migrancy, the Cosmopolitan Intellectual, and the Global City in *The Satanic Verses*”. *Modern Fiction Studies* 48.1 (2002): 18–49.
- Gimpelevich, Zina. “Skaldin, Bulgakov and Rushdie: Who Art Thou, Then? Similarities in *The Wanderings and Adventures of Nikodim the Elder, The Master*

- and Margarita and *The Satanic Verses*". *Canadian-American Slavonic Studies* 30.1 (1996): 69–80.
- Goonetilleke, D.C.R.A. "Haroun and the Sea of Stories and Rushdie's Partial/Plural Identity". *World Literature Written in English* 35.2 (1996): 13–27.
- Gorra, Michael. "'This Angrezi in which I am forced to write': on the Language in *Midnight's Children*". *Critical Essays on Salman Rushdie*. (Ed.) M. Keith Booker. New York: G.K. Hall, 1999, 188–204.
- Habib, Claude. "Hybridité et stérilité dans *Les versets sataniques*". *Esprit* 8–9 (1996): 140–152.
- Harrison, James. "Reconstructing *Midnight's Children* and *Shame*". *University of Toronto Quarterly: A Canadian Journal of the Humanities* 59.3 (1990): 399–412.
- Hawes, Clement. "Leading History by the Nose: The Turn to the Eighteenth Century in *Midnight's Children*". *Modern Fiction Studies* 39.1 (1993): 147–168.
- Herd, E.W. "Tin Drum and Snake-Charmer's Flute: Salman Rushdie's Debt to Günter Grass". *New Comparison* 6 (1986): 205–218.
- Höfele, Andreas. "Parody in Salman Rushdie's *The Satanic Verses*". *Parody: Dimensions and Perspectives*. (Ed.) Beate Müller. Amsterdam: Rodopi, 1997.
- Hume, Kathryn. "Taking a Stand While Lacking a Center: Rushdie's Postmodern Politics". *Philological Quarterly* 74.2 (1995): 209–230.
- Hutcheon, Linda. "'Circling the Downspout of Empire: Post-Colonialism and Post-Modernism". *Ariel* 20.4 (1989): 149–175.
- Juraga, Dubravka. "'The Mirror to us All': *Midnight's Children* and the Twentieth-Century Bildungsroman". *Critical Essays on Salman Rushdie*. (Ed.) M. Keith Booker. New York: G.K. Hall, 1999, 169–187.
- Kortenaar, Neil Ten. "*Midnight's Children* and the Allegory of History". *Ariel* 26.2 (1995): 41–62.
- "Salman Rushdie's Magic Realism and the Return of the Inescapable Romance". *University of Toronto Quarterly*, 71.3 (2002): 765–785.
- "Postcolonial Ekphrasis: Salman Rushdie Gives the Finger Back to the Empire". *Contemporary Literature* 38.2 (1997): 232–260.
- *Self, Nation, Text in Salman Rushdie's 'Midnight's Children'*. Montreal: McGill-Queen University Press, 2004.
- Kuchta, Todd M. "Allegorizing the Emergency: Rushdie's *Midnight's Children* and Benjamin's Theory of Allegory". *Critical Essays on Salman Rushdie*. (Ed.) M. Keith Booker. New York: G.K. Hall, 1999, 205–224.
- Lipscomb, David. "Caught in a Strange Middle Ground: Contesting History in Salman Rushdie's *Midnight's Children*". *Diaspora* 1.2 (1991): 163–189.
- Lopez, Alfred J. *Posts and Pasts. A Theory of Postcolonialism*. Albany: State University of New York Press, 2001.
- MacCabe, Colin. "Salman Rushdie Talks to the London Consortium about *The Satanic Verses*". *Critical Quarterly* 38.2 (1996): 50–70.
- Mertens, Pierre. "Salman Rushdie, l'écrivain public no 1". *L'agent double*.

- Sur Duras, Gracq, Kundera, etc. Bruxelles: Editions Complexe, 1989.
- Mishra, Vijay. "Postcolonial Differend: Diasporic Narratives of Salman Rushdie". *Ariel* 26.3 (1995): 7-45.
- Parameswaran, Uma. "Handcuffed to History: Salman Rushdie's Art". *Ariel* 14.4 (1983): 34-45.
- Parnell, Tim. "Salman Rushdie: From Colonial Politics to Postcolonial Poetics". *Writing India 1757-1990. The Literature of British India*. (Ed.) Bart Moore-Gilbert. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- Plotz, Judith. "Rushdie's Pickle and the New Indian Historical Novel: Sealy, Singh, Tharoor, and National Metaphor". *World Literature Written in English* 35.2 (1996): 28-48.
- Porée, Marc. "Les Maisons aux esprits de Salman Rushdie". *Etudes Anglaises* 50.2 (1997): 169-182.
- Porée, Marc en Alexis Massery. *Salman Rushdie*. Paris: Seuil, 1996.
- Price, David W. "Salman Rushdie's 'Use and Abuse of History' in *Midnight's Children*". *Ariel* 25.2 (1994): 91-107.
- Reder, Michael. "Rewriting History and Identity: The Reinvention of Myth, Epic, and Allegory in Salman Rushdie's *Midnight's Children*". *Critical Essays on Salman Rushdie*. (Ed.) M. Keith Booker. New York: G.K. Hall, 1999, 225-249.
- Rege, Josna E. "Victim into Protagonist? *Midnight's Children* and the Post-Rushdie National Narratives of the Eighties". *Critical Essays on Salman Rushdie*. (Ed.) M. Keith Booker. New York: G.K. Hall, 1999, 250-282.
- Sharpe, Jenny. "The Limits of What is Possible: Reimagining Sharam in Salman Rushdie's *Shame*". [Http://social.chass.ncsu.edu/jouvert/issue1/sharpe.htm](http://social.chass.ncsu.edu/jouvert/issue1/sharpe.htm)
- Slemon, Stephen. "Modernism's Last Post". *Ariel* 20.4 (1989): 3-17.
- Spivak, Gayatri C. "Reading *The Satanic Verses*". *Third Text* 11 (1990): 41-59.
- Srivastava, Aruna. "The Empire Writes Back. Language and history in *Shame* and *Midnight's Children*". *Ariel* 20.4 (1989): 62-78.
- Su, John J. "Epic of Failure: Disappointment as Utopian Fantasy in *Midnight's Children*". *Twentieth Century Literature* 47.4 (2001): 545-568.
- Syed, Mujeebuddin. "*Midnight's Children* and its Indian Con-Texts". *Journal of Commonwealth Literature* 29.2 (1994): 95-108.
- Syed, Mujeebuddin. "Warped Mythologies: Salman Rushdie's *Grimus*". *Ariel* 25.4 (1994): 135-151.
- Teverson, Andrew. "Salman Rushdie's Metaphorical Other Worlds". *Modern Fiction Studies* 49.2 (2003): 332-340.
- Thorpe, Michael. "Risky Deconstruction: The Rushdie Affair". *World Literature Written in English* 35.1 (1996): 21-32.
- Wilson, Keith. "*Midnight's Children* and Reader Responsibility". *Critical Quarterly* 26.3 (1984): 23-37.

